



ТАРТУСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ХРЕСТОМАТИЯ  
ПО  
ТЕОРЕТИЧЕСКОМУ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ**

**I**

**Издание подготовил Игорь Чернов**

ТАРТУ 1976

Утверждено на заседании Совета филологического  
факультета 28 апреля 1975 года.

### От составителя

Преподавание теории литературы в Тартуском государственном университете в течение многих лет наталкивается на ряд трудностей, связанных, прежде всего, с отсутствием в университетских и городских библиотеках необходимой литературы по курсу. Такое отсутствие обусловлено, прежде всего, историей университета и историей комплектования университетских библиотек. Случилось так, что в наших библиотеках (не только университетских и не только тартуских) почти полностью отсутствуют советские работы по литературоведению 1917 - 1945 гг., а также многие важные зарубежные публикации послевоенного периода. Между тем, обращение к опубликованным в это время исследованиям позволит не только лучше понять современное литературоведение, но и в силу ряда объективных особенностей литературоведческого знания никогда не отменит необходимости непосредственного обращения к работам выдающихся литературоведов этого времени. Исходя из необходимости обеспечить студентов литературой по теоретическим общим курсам ("Введение в литературоведение" и "Теория литературы") и целому ряду спецкурсов, мы и предприняли попытку создания данной хрестоматии. В известном смысле она примыкает к книге составителя "Из лекций по теоретическому литературоведению, 1" (Тарту, 1976). Специально вопрос об оценке того или иного направления в истории литературоведения мы ставим в подготовленном к печати шестом выпуске лекций "Историческое введение в теоретическое литературоведение".

Основным принципом отбора текстов для хрестоматии послужил факт наличия той или иной работы в библиотеках университета и города. Естественно, что дублировать имеющиеся исследования не входило в наши задачи. С дру-

гой стороны, мы пытались включить те работы, которые имеют большое значение в истории нашей науки и знакомство с которыми представляется наиболее желательным. В других выпусках будут представлены работы, которые в настоящее время связывают с "кругом Бахтина", представителей "социологического метода", работы, посвященные вопросам методологии литературоведения, вышедшие в указанный период. Поскольку хрестоматия предназначена студентам, то мы сочли необходимым снабдить ее библиографическими очерками, словарем, историческими справками. Хрестоматия рассчитана на пять выпусков и ее предполагается издать в ближайшие годы.



МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ (ФОРМАЛЬНЫЙ) МЕТОД В  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ  
( историко-библиографическая справка)

В истории советского литературоведения существует весьма значительное явление, за которым закрепилось название "формальный метод". В настоящее время приходится писать именно "закрепилось", поскольку сами представители этого направления таким термином не пользовались и от него всячески отказывались. Они называли себя "морфологами", и ещё чаще — "спецификаторами". Последние термины безусловно значительно точнее и, что гораздо более важно, — менее оценочны, оценочны не в смысле качества работ, а в том околонаучном смысле, который существует в гуманитарном мышлении ( в отличие, например, от математического, где термин "формализм" употребляется широко, не вызывая такого потока эмоций, употребляется в чисто деловом, рабочем смысле). С другой стороны, под понятием "формализм", как уже отмечалось самими современниками, "объединяются самые различные направления" (В.М.Жирмунский). Формальный метод представлял собой не только достаточно большую группу исследователей, но и определенное литературно-культурное движение 20-х гг. "Откуда пошел "формализм"? Из статей Белого, из семинария Венгерова, из Тенишевского зала, где футуристы шумели под председательством Бодуэна де Куртене? Это решит биограф покойника. Но несомненно, что крики младенца слышались везде" (Б.Томашевский). Не пытаясь выступать в роли "биографа", необходимо отметить, что достаточно точно "годы жизни" этого научного направления датировать трудно. Весьма условно их можно связать с двумя работами В.Б.Шкловского — "Воскрешение слова" /1914 г./ и "Памятник научной ошибке" / "Литературная газета", 27.1.1930 г./. Как

и все границы, эти даты условны — люди не приходят ниоткуда и не уходят в ничто — большинство представителей этого метода продолжало активно творить в науке и после 1930 г., многие задуманные и начатые в эти годы работы были закончены много лет спустя, значение многих из участников этого процесса начинает осознаваться только сегодня.

В истории отечественного литературоведения данная школа (направление) вызвала бурные дискуссии и породила наиболее расходящиеся оценки. После непродолжительного времени существования, школа организационно распалась. Во многих работах по истории теории литературы она получила несправедливо резкую оценку, часто смешивалась с отдельными направлениями в искусстве. До сих пор не создано обобщающей отечественной работы по истории и теории формального метода, хотя это был один из первых научных методов, который не только создал свой язык описания объекта, но и поставил вопрос о самой природе этих средств и этого языка науки. Поэтому, разобратся в понятийном аппарате формального метода — одна из первых задач в его изучении.

Естественно, что не все в наследстве формалистов представляется сегодня верным, не все их теоретические утверждения получили признание. С момента возникновения и вплоть до настоящего времени научное творчество представителей данного направления находится под непрестанном вниманием критики "слева" и критики "справа". В процессе многолетних критических дискуссий об идеях этого круга ученых было высказано много резких и несправедливых суждений. Однако, основной вклад представителей этого научного направления — разработка методики конкретного анализа художественного произведения — получил признание, что не раз отмечалось многими современными учеными.

Знакомство с предлагаемыми текстами неотделимо от

критического их анализа. В следующих выпусках читатели найдут работы В.Н.Волошинова, М.М.Бахтина, П.Н.Медведева, А.В.Луначарского и других советских литературоведов, подвергавших в 1920-30 гг. критике "формальное направление". Для знакомства с современными оценками "формального литературоведения" полезны работы: С.Машинский. Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении.- В кн.: Из истории советской эстетической мысли, М., 1967; Д.Д.Ивлев. Формальная школа и проблема единого целостного анализа художественного произведения.- В кн.: Актуальные проблемы теории и истории литературы XX в. Рига, 1966; М.Б.Храпченко. О некоторых основных направлениях литературоведческих исследований. - "Русская литература", 1973, 1.

В истории теории литературы понятием "формальная школа", "формальный метод", "формализм и формалисты" обозначают неоднородную группу литературоведов, которые в первые послереволюционные годы обратились к изучению художественных произведений как самостоятельного объекта.

В большинстве случаев этими понятиями обозначают молодых литературоведов, объединившихся вокруг общества по изучению поэтического языка /ОПОЯЗ/, Государственного института истории искусств /ГИИИ/ и Московского лингвистического кружка /МЛК/. ОПОЯЗ возник в предреволюционные годы. Первой публикацией принято считать брошюру В.Б.Шкловского "Воскрешение слова" 1914 г. (Впрочем, есть вторая дата рождения, вернее "перерождения" ОПОЯЗА - 2 октября 1919 г., о чем сообщалось в газете "Жизнь искусства" 21 октября 1919 г. за № 273). В состав ОПОЯЗА входили братья Виктор Борисович и Владимир Борисович Шкловские, Е.Д.Поливанов, Л.П.Якубинский, О.М.Брик. В 1919 г. к ним присоединился Б.М.Эйхенбаум. Большинство из участников занималось в Пушкинском семинаре С.А.Венгерова в Петербургском (Петроградском)

университете. МЛЖ возник в 1915 г. В его работе принимали участие С.И.Бернштейн, П.Г.Богатырев, О.М.Брик, Г.О.Винокур, В.М.Жирмунский, А.М.Пешковский, Е.Д.Поливанов, Ю.М.Соколов, Б.В.Томашевский, В.Б.Шкловский, Г.Г.Шпет, Р.О.Якобсон и многие другие. На его заседаниях бывал В.В.Маяковский и др. писатели и поэты.

Научных кружков и организаций в эти годы существовало большое количество, и, естественно, что их молодые участники одновременно состояли членами многих из них. Так, возникший значительно позже Пражский лингвистический кружок (ПЛЖ) включал в число своих и докладчиков многих бывших (и не только бывших) членов МЛЖ и ОПОЯЗА.

Когда в 1920 г. был образован Государственный институт истории искусства, то в его работе приняли активное участие многие из членов и ОПОЯЗ'а и МЛЖ — Б.М.Энгельгардт, Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум, В.М.Жирмунский, Б.В.Томашевский, В.В.Виноградов, С.Д.Балухатый, Г.А.Гуковский, представлявшие "молодое крыло" института. Одновременно с ними работали и такие представители старшего поколения, как академики В.Н.Перетц и Л.В.Щерба.

К формальному методу примыкали и представители других вузов и научных институтов. С другой стороны, трудно говорить о сколько-нибудь едином организационном объединении сторонников этого метода. Во всяком случае, если в широких рамках такое единство, причастность к единому методологическому движению постоянно ощущалось участниками, то отнюдь не означало, это между ними внутри единого подхода не было полемики и дискуссии, подчас весьма острой.

С позиций сегодняшнего дня это единство может быть заметно ещё более отчетливо, и разница между отдельными представителями уже не кажется такой острой, как она иногда казалась участникам движения. Новая наука о литературе рождалась в работах высокоодаренных исследова-



телей, причем талантливых не только в сфере науки, но и искусства. Многие из них были и первоклассными учеными, и большими художниками. Впрочем, проблем науки не чурались и сами художники — в это время В.В.Маяковский, О.Э.Мандельштам, чуть позже А.А.Ахматова из поэтов, затем С.М.Эйзенштейн, не только обратились к теоретическому осмыслению проблем литературы и искусства, но и создали ряд выдающихся работ в этой области. Традиция, начатая ещё символистами (прежде всего Брюсовым и Белым), не только не прервалась в двадцатые годы, но и получила мощный толчок. Более того, именно художественная практика футуристов дала глубокий материал для обобщения в работах представителей формального метода (см.подробнее указанную монографию К.Ю.Поморской).

### Основные источники для изучения

#### Библиографии:

С.Балухатый. Теория литературы. Аннотированная библиография. 1. Общие вопросы. Л., 1929: По сути дела, это единственная на русском языке библиография по теории литературы. Регистрация материалов заканчивается 1 января 1928 г. В добавлении учтены работы до 1 сентября 1929 г. Второй том этого замечательного издания был подготовлен к печати, но не вышел. О его структуре можно получить представление по рубрикации, указанной на с. 5. В настоящее время рукопись II части справочника хранится в архиве С.Д.Балухатого.

С.Д.Балухатый. Указатель новейшей избранной литературы по поэтике. — В кн.: Б.Томашевский. Теория литературы. Поэтика: изд. 5-е, испр., М.-Л., 1930, с. 207-233. (Представляет собой значительно сокращенный вариант предшествующего справочника, но литература зарегистрирована до 1 сентября 1929 г., введены некоторые рубрики, отсутствующие в предшествующем справочнике, всего 315 названий).

М.П.Штокмар. Библиография работ по стихосложению. М., 1934 (в справочнике учтены только работы, имеющие отношение к стиховедению. Регистрация материала закончена 1 января 1933 г. Много дополнений к библиографии содержится в рецензиях Р.О.Якобсона в журнале "Slavia" (XIII, 1934-1935) и самого М.П.Штокмара в журнале "Литературный критик" (1936, 8, с.194-205 и 1936, 9, с.235-253). Справочник частично аннотирован. После смерти М.П.Штокмара в 1965 г. осталась рукопись нового варианта данного справочника, доведенная до 1945 г. В недалеком будущем предполагается её издание в дополненном и расширенном виде ).

И.Я.Айзеншток. И.Я.Каганов. Указатель работ по поэтике на русском языке ( вышедших с 1900 по 1922 гг. ). - В кн.: Р.Мюллер-Фрейенфельс. Поэтика. Харьков, 1923. (В небольшом неаннотированном указателе приведено 146 ~~НН~~ основ-ной литературы за указанный период).

А.В.Багрий. Формальный метод в литературе. (Библиография). Владикавказ, 1924; вып. 2-й, Баку, 1927. (Работа промежуточного типа между библиографическим указателем и историографическим обзором с пересказом, обильной цитацией, указанием рецензий. К сожалению весьма бессистемное, хотя в некоторых отношениях и полезное пособие). Отдельные фрагменты в тексте данной хрестоматии).

В.Роговин. Идеино-эстетические дискуссии 20-х годов. (Библиографические материалы). - В кн.: Из истории советской эстетической мысли. М., 1967, с.493-522. (В библиографии в хронологическом порядке приведены выборочные сведения по "Общим вопросам эстетики", "Дискуссии вокруг эстетической концепции "левого искусства" и т.д.)

Некоторую помощь в библиографических разысканиях по данному вопросу может оказать издание "Советское литературоведение и критика. Русская советская литература. (Общие работы). Книги и статьи 1917-1962 годов. Библиографический указатель". М., 1966. (К сожалению, этот далеко не полный указатель не содержит специальной рубрики

по нашей теме, но кое-что в нем можно найти по именно-  
му указателю и по смежным рубрикам).

Значительно больше информации можно получить в при-  
мечаниях и послесловиях к кн.: А.Моль. Теория информации  
и эстетическое восприятие. М., 1966, которые составили  
Р.Х.Зарипов и Вяч.Вс.Иванов, и в комментариях Вяч.Вс.Ива-  
нова к книге Л.С.Выготского "Психология искусства" -  
Изд. 2-е. М., 1965. Много полезной информации можно полу-  
чить в содержательных очерках В.П.Григорьева "Словарь  
языка русской советской поэзии" (М., 1965; раздел "Вве-  
дение"), в книге "Поэт и слово" (М., 1963) и в других его  
работах.

Для изучения дальнейшего развития основных понятий  
целесообразно обращение к кн. "Структурализм: "за" и  
"против" (М., 1975), особенно к комментариям И.П.Ильина и  
"Словарю терминов французского структурализма". В этой  
же книге помещены статьи Р.О.Якобсона и Я.Мукаржовского  
в которых представлены более поздние точки зрения этих  
выдающихся ученых по проблемам, которыми они начали за-  
ниматься в 20-е годы.

#### Источники:

- Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916.  
Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917.  
Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.  
Русская речь. Сб. статей под ред. Л.В.Щербы. Пг., 1923.  
"Леф", 1924, 1(5) - посвящен анализу языка и стиля Ленина.  
Русская речь. Новая серия. 1. Под ред. Л.В.Щербы. Л., 1927.  
Русская речь. Новая серия. II. Под ред. Л.В.Щербы. Л., 1928.  
Поэтика. Временник Отдела словесных искусств Государст-  
венного института истории искусств. 1-У, Л., 1926-  
1929.  
Ars poetica. 1. Сб. статей под ред. М.А.Петровского (ГАХН). М.,  
1927.  
Художественная форма. Сб. статей под ред. А.Г.Циреса ("Тру-



ды ГАХН, философское отделение, вып.1) М., 1927.

Русская проза. Сб. статей под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова: Л., 1926.

Русская поэзия. XIX в. Л., 1929.

Are poetica. П.М., 1928; Под ред. М.А. Петровского и Б. Ярхо.

### Переиздания (на русском языке):

Readings in Russian Poetics. - "Michigan Slavic Materials",  
№ 2. Ann Arbor, 1962.

Texte der Russischen Formalisten. Bd. I-2. München, 1969,  
(параллельные тексты на русском и немецком языках).

### Переводы:

Rosyjska szkoła formalna. 1914-1934. "Archiwum tłumaczeń",  
3. Warszawa, 1939.

М. Бакош. Теория литературы. Трнава, 1941.

Lee Lemon, Marion Rele (eds). Russian Formalist Criticism.  
Four Essays. University of Nebraska Press, 1965.

Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes.  
Reunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface  
par Roman Jakobson. Paris, 1966.

Poetika, rytmus, verš. (Bachtin, Ejkenbaum, Jakobson, Propp,  
Tomasevskij, Tytjanov, Vinogradov, Vinokur). Praha, 1968.

I. Černov. Lenin kui kirjamees kaasaegsete pilguga. - "Looming"  
1970, №1 (перевод и анализ ленинского номера "Лифа").

L. Matejka, K. Pomorska (eds). Readings in Russian Poetics:  
Formalist and Structuralist Views. The MIT Press, 1971.

M. R. Mayenowa, Z. Saloni (red.). Rosyjska szkoła stylistyki.  
Warszawa, 1970.

Основные обзоры работ по формальному  
методу:

- П. Богатырев, Р. Якобсон. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.
- В. Жирмунский. "Вокруг поэтики "ОПЯЗА" и "К вопросу о формальном методе." - В его кн.: Вопросы теории литературы. Л., 1928.
- К спорам о формальном методе. - "Печать и революция", 1924, 5 (статьи Б.М. Эйхенбаума, П.Н. Сакулина, С. Боброва, А.В. Луначарского, П.С. Когана, В. Полянского).
- Диспут о формальном методе. - "Новый Деф", 1927, 4, с. 45-46 (тезисы докладов Б.В. Томашевского, Г.Е. Горбачева, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова).
- Б.М. Эйхенбаум. Теория формального метода. - В его кн.: Литература. Л., 1927.
- Л.С. Выготский. Искусство как прием. - В его кн.: Психология искусства. Изд. 2-е. М., 1965.

Основные монографии о формальном методе:

- Б.М. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.
- П.Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
- V. Erlich. Russian Formalism. History-Doctrine. 3<sup>rd</sup> ed. The Hague-Paris, 1969.
- K. Pomorska. Russian Formalism and it's Poetic Ambiance. The Hague-Paris, 1968.
- F. Jameson. The Prison-House of Language. A critical account of structuralism and Russian Formalism. N.Y., 1972.

Из новой литературы:

- Г. Милехина. Ю. Н. Тынянов и формальная школа в литературоведении 20-х годов. - "Ученые записки Московского областного педагогического института имени Крупской". Т. 1У. Труды по кафедре советской литературы, вып. 1., М., 1957.
- Д. Ивлев. Формальная школа и проблема единого целостного анализа художественного произведения. "Ученые записки аспирантов Латвийского государственного университета им. П. Стучки". Т. 5. Актуальные проблемы теории и истории литературы XX в. Рига, 1966.
- А. Жолковский, Ю. Щеглов. Из предьстории советских работ по структурной поэтике. - "Труды по знакомым системам", Ш. Тарту, 1967.
- А. Леонтьев. Исследование поэтической речи. - В кн.: Теоретические проблемы советского языкознания. М., 1968.
- С. Сухих. О судьбах русского формализма (русский формализм в оценке зарубежной критики). - "Ученые записки Горьковского госуниверситета". Т. 79. 1968.
- Ю. Лотман. Из истории изучения стиля Ленина. - "Ученые записки Тартуского университета", вып. 251, "Труды по русской и славянской филологии", XV. Тарту, 1970.
- Б. Пастернак - критик "формального метода" (публикации Г. Г. Суперфина). - "Труды по знаковым системам", У. Тарту, 1971.
- В. Кожинов. История литературы в работах ОПОЯЗ'а. - "Вопросы литературы", 1972, 7.
- Н. Типсин. Критика формалистических тенденций в советской эстетике 20-х гг. Эстетика ОПОЯЗ'а. Л., 1973.
- В. Виноградов. Из истории изучения поэтики (20-е годы). - Известия АН СССР, серия литературы и языка, том. 34, 1975, №3, с. 259-272.

Б.М. ЭЙХЕНБАУМ

ВОКРУГ ВОПРОСА О "ФОРМАЛИСТАХ".

I

В литературных статьях, предисловиях, рецензиях и критических фельетонах последних двух лет особенно много внимания уделяется вопросу о так называемом "формальном методе". Нет положительно ни одного литературного журнала, где бы не обсуждался, с большей или меньшей страстностью, этот вопрос, ставший почти злободневным, хотя, казалось бы, он чрезвычайно далек от проблем "первой необходимости". Не только журналы ("Красная Новь", "Печать и Революция", "Книга и Революция", "Литературные Записки", "Жизнь Искусства", "Мысль", "Начала", "Литературная Мысль", "Искусство" и т.д.), но и газеты то и дело поднимают вопрос о "формальном методе", о "формалистах", об "Опоязе". Самые разнообразные авторы — от почтеннейших литераторов и ученых до бойких барышень — изощряют свое остроумие или свое глубокомыслие на критике или на обсуждении "формального метода". Из литературной сферы вопрос этот перекинулся и в сферу педагогическую, захватив широкие круги студенчества и учительства и тем самым превратившись в вопрос методический. <...>

В истории этой многообразной литературы о формальном методе (пишу без кавычек, но их подразумеваю) намечается два периода: период обывательского выпучивания и период

академического обсуждения. Вначале формальный метод, как он определился в работах "Опояза", казался дерзкой выходкой, и каждый фельетонист, привыкший писать на злобу дня, считал себя вправе и в силах поиздеваться над наглостью формалистов. Но прошло некоторое время – и положение изменилось. Фельетонисты ничего кроме своих фельетонов не написали, а формалисты издали ряд работ, с которыми пришлось серьезно считаться. Испытанные критики и многоопытные профессора заволновались. Молчаливое презрение стало невозможным, хотя бы по тактическим соображениям. Пришлось спешно устраивать свою позицию, соединять старое с новым, хотя бы только номинально. Началось самоопределение и расслаивание. Появились, как полагается в истории каждого движения, эклектики-ревизионисты, которые занялись разъяснениями, поправками, примирением и проч. Все заговорили о "методах" и "подходах", – даже те, кто никогда прежде и не думал об этом. Процесс этот пойдет, конечно, еще дальше и глубже, но первоначальная группировка, по-видимому, закончилась. Уже появились "фор-соцы", которые, не понимая своей комической роли в руках Истории, идут по линии наименьшего сопротивления и предлагают соединить вместе два "метода" – формальный и социологический. Ближайшая очередь за молодым поколением, уже выступающим на сцену. Как бы оно ни повело себя, надо ему помочь разобраться во всей этой запутанной "истории".

## 2

Прежде всего никакого "формального метода", конечно, нет. Кто придумал это название – восстановить трудно, но придумано оно не очень удачно. В качестве упрощенного боевого лозунга оно было, может быть, удобно, но как объективный термин, определяющий собою деятельность "Общества изучения поэтического языка" ("Опояз") и Словесного Разряда Института Истории Искусств, оно не годится. Название само по себе вещь, конечно, второстепенная, но если оно приводит к недо-разумениям и нелепым спорам, то приходится и к нему относить-



ся серьезно.

Вопрос идет не о методах изучения литературы, а о принципах построения литературной науки – об ее содержании, основном предмете изучения, об организующих ее, как особую науку, проблемах. Стало, наконец, ясно, что наука о литературе, поскольку она не является только частью истории культуры, должна быть наукой самостоятельной и специфической, имеющей свою область конкретных проблем. Стало ясно, что превращение исторического параллелизма разных рядов культуры (их "соответствий") в функциональную (причинно-следственную) связь насильственно и потому не приводит к плодотворным результатам. Делаемый при этом выбор одного ряда, как порождающего собой остальные, диктуется не научными, а миросозерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку. Явления упрощаются, смехатизируются, теряют именно то, что отличает их от других явлений.

Стремление к спецификации литературной науки выразилось прежде всего в том, что основной проблемой изучения была объявлена "форма", как нечто именно специфическое – нечто такое, без чего искусства нет. Слово "форма" имеет много смыслов; это, как всегда бывает в подобных случаях, и привело к целому ряду недоразумений. Надо понять, что мы употребляем это слово в особом значении – не как нечто соотносительное понятию "содержания" (соотносительность, кстати сказать, ложная, потому что понятие "содержания" на самом деле соотносительно понятию "объема", а вовсе не "формы"), а как нечто основное для художественного явления, как организующий его принцип. Нам важно не слово "форма", а лишь особый его оттенок. Мы не "формалисты", а уж если угодно – спецификаторы.

Это о слове "формальный". Теперь о слове "метод". Признание, что основной проблемой литературной науки является специфическая форма словесных произведений и что все элементы, из которых она строится, имеют формальные функции, как элементы конструктивные, есть, конечно, принцип, а не метод. Понятие "метода" за последние годы несообразно рас-

ширилось — все стали называть "методом", ("формальный метод" есть такое же бессмысленное сочетание слов, как бессмысленно выражение — "историко-материалистический метод". Дошло до того, что "методология поглотила собою самую науку", — тупик, к которому привела нас старая история литературы). Слову "метод" надо вернуть его прежнее скромное значение приема исследования той или другой конкретной проблемы. Методы изучения формы могут быть самые разнообразные при едином принципе, в зависимости от темы, от материала, от постановки вопроса. Методы изучения текста, методы изучения стиха, методы изучения определенного автора, эпохи и т.д., — вот естественное употребление слова "метод". Метод биографический, социологический, психологический, эстетический, — все это не методы, а разные точки зрения на науку или даже разные науки. Ясно, что настоящая "методология" (т.е. методология изучения конкретных проблем) может существовать и нормально развиваться только тогда, когда существует и нормально развивается сама наука, иначе получается "методология методологии". Вопрос о "формальном методе" стал таким острым и злободневным именно потому, что формалисты заговорили о принципах. Если бы дело шло действительно только о методах, то такое волнение было бы по меньшей мере странным. Пришлось бы думать, что Россия стала страной по преимуществу "методологической", а это, конечно, не так.

Итак, мы не формалисты и не "метод". Сказанным я сразу освобождаю себя от полемики с теми, кто упрекает нас в узости, в нетерпимости и проч. Если формальный метод и полезен, говорят они, то почему же исключать другие методы, не менее полезные? Почему в науке должен существовать непременно один метод? Эти миролюбивые или беспринципные эклектики начинают обсуждение вопроса с середины. Уважаемые коллеги, поймите, что речь идет не о методах, а о принципе. Выдумывайте сколько угодно методов — лучший метод тот, который вернее всего ведет к цели. У нас самих сколько угодно методов. Но не может быть мирного сосуществования десяти принципов, не может быть и двух принципов. Принцип, устанавливающий содержание



или предмет определенной науки, должен быть один. Наш принцип — изучение литературы, как специфического ряда явлений. Рядом с ним, само собой разумеется, не может стоять другой — что литература должна изучаться как психологический или биографический документ, как эманация души поэта, или что литература есть "отражение жизни" и т.д. (я говорю, конечно, не о вспомогательном пользовании литературой в других науках, а о содержании литературной науки как таковой). Если бы оказалось возможным мирное сосуществование у нас подобных принципов, то пришлось бы сказать, что Россия есть страна по преимуществу беспринципная, что, по-видимому, тоже не совсем верно.

### 3

Но все-таки что же написано о формальном методе? Написано очень много, но я остановлюсь только на самом характерном. До 1922 г. — почти ничего, хотя первый сборник "Опояза" вышел в 1916 г. Революция выбила из работы многих литераторов и ученых. Формалисты работали в эти годы очень деятельно, с натиском. За годы 1917—1921 вышло несколько книжек и статей основателей "Опояза" (Викт. Шкловского, О. Брика, Л. Якубинского и др.). В обществе было много толков — происходили лекции и диспуты в "Доме Искусств", в "Доме Литераторов". В 1919 г. В. Жирмунский напечатал в "Жизни Искусства" статью "Задачи поэтики", в которой, излагая основные принципы авторов "Поэтики" (сборник "Опояза"), отстаивал свою среднюю позицию. Эта статья была симптоматична, как попытка сгладить остроту проблем. С начала 1922 г., вместе с некоторым оживлением периодической печати, стали появляться статьи и рецензии о формалистах. Высказались разные стороны — люди разных традиций и поколений: потебнианец А. Горнфельд, марксист П. Коган, центрофугист и ученик А. Белого С. Бобров, пушкинист М. Гофман (фельетонистов вроде В. Ирецкого я оставляю в стороне). Большинство авторов было плохо осведомлено о действительном положении де-

ла, статьи их поэтому полны недоразумений и курьезов. Бобров и Коган считают В. Жирмунского главным формалистом, а статью его о "Задачах поэтики" ("Начала", № I) — кодексом формального метода, тогда как на самом деле эта статья, как и выше указанная, является ответом на работы формалистов и по существу своему отвергает основные их принципы. Бобров называет В. Шкловского "единомышленником Жирмунского", Коган считает, что формальный метод "научно обосновывается В. Жирмунским и его единомышленниками". Кроме неосведомленности, Бобров проявляет тенденцию к упрощению всего вопроса; он принимает высокомерную позу арбитра, превращая формалистов в несмышленнейшей: "Деятели кружка "Поэтика" весьма наивные реалисты, и общий ход их рассуждений сводится к каламбуру: стихотворение есть ряд конкретно связанных между собой слов, а больше там ничего нет" ("Красная Новь", 1922, № I). Осуждая Жирмунского, он тут же внезапно оказывается его единомышленником против Шкловского и Jakobсона, соглашаясь, что "обнажение приема" — фокус. Еще более не осведомлен П. Коган. Он так взволнован и так возмущен (хотя трудно понять чем именно), что с горя объявляет великим ученым и родоначальником формализма... К. Чуковского: "Чуковский старше современных ученых "формалистов". Критическое чутье и художественный вкус помогли ему предупредить многие выводы (?), к которым приходят теперь различные лингвистические кружки и "Опояз". Он практически применял к поэтам (?) тот критический метод, который в настоящее время научно обосновывается В. Жирмунским и его единомышленниками. Но он не только старше их. Он шире их" ("Печать и Революция", 1922 г., кн. 2-я). В другой статье ("Известия ВЦИК'а", 1922, № 166) он становится в революционно-диктаторскую позу и бросает гневную фразу, указывая на нас перстом: "Бедные, наивные спецы, потерявшие последние остатки чутья современности" и т.д. На этом нечего задерживаться — все это уже достаточно устарело. До курьеза неосведомленным и легкомысленным оказался и Гофман, по словам которого выходит, что формалисты уничтожают "историко-сравнительную поэтику и историю литературы... Как мыслимо построение

поэтики вне изучения смен и развития литературных школ и литературных традиций вне разрешения вопроса о том, как данная готовой поэтической школой и поэтической традицией, как данная предшествующим поэтическим опытом дает толчок к созданию творчески новой формы, творчески новой поэтической традиции?" (книжка "Пушкин". Атеней. 1922). Начав возражать и увлекшись собственным красноречием, Гофман не заметил, как стал повторять слова формалистов, только искаженные собственным ему пафосом дурного тона.

Иной характер имеет статья А. Горнфельда (Формалисты и их противники. "Лит. Записки", 1922, № 3), являющаяся редакционной поправкой к нелепому фельетону В. Ирецкого (Максималисты — там же). Об Ирецком говорить нечего — его достаточно "поправил" сам Горнфельд заявив, что "наука может позволить себе роскошь не считаться с раздражением В.Я. Ирецкого". Но став в позицию третейского судьи между Ирецким и формалистами, Горнфельд решил воспользоваться этим поводом и на правах старого, опытного литератора прочесть формалистам нотацию. Он предъявляет им три обвинения: 1) "вопросы чисто научного метода они сделали темами для крикливой публицистики"; 2) "приемы, давно известные западной науке, изобразили как открытие смелых российских Невтонов"; 3) "свой кружковый жаргон они представили как научную терминологию". На первый пункт я ответил выше — дело идет не о "чисто научном методе", а о принципе. "Выход на улицу" явился стихийным и совершенно естественным так же, как до этого выход на улицу футуристов. Горнфельд должен согласиться, что вопрос о существовании науки или искусства выходит за пределы вопросов академических, кабинетных; ведь сам он всю жизнь пишет не в академических "Известиях", а в журналах и газетах. Второй пункт просто неверен. Я предлагаю Горнфельду посмотреть в "Сборн. по теории poet. языка" статьи о трудах Ниропы, Граммона и Сиверса, в "Поэтике" — библиографию иностранных работ о стихе (не указанных раньше ни им, ни А. Белым, ни Брюсовым) и т.д. Имена Сиверса, Сарана, Дибелиуса и т.д. ввели в русскую науку формалисты. Факты говорят за себя — иду

далее. О "кружковом жаргоне" странно слышать из уст Горнфельда, написавшего книжку о новых словах. А что же надо делать — изобретать термины индивидуально или испрашивать на них благословения Парижской Академии Наук? Все дело в том, что Горнфельд привык занимать позицию "борьбы на два фронта" (его слова о себе в предисловии к сборнику статей "Пути творчества", 1922 г.). Содержание высказываемого меняется в зависимости от того, кого мыслит перед собой Горнфельд. В предисловии к указанному сборнику, обращенном уже не к формалистам, а к публике, Горнфельд говорит нечто другое: "Когда-то могло казаться, что это изучение (т.е. изучение поэтической формы) в лучшем случае не должно выходить за пределы мастерской художника и кабинета узкого специалиста по стилистике, истории текста, лингвистике. Теперь совершенно очевидно, что новая поэтика — независимо от самодовлеющего научного интереса — есть одна из самых общеобразовательных наук" и т.д. Что значит эти "когда-то" и "теперь"? Предисловие подписано 31 августа 1922 г., а "Лит. Зап." вышли 1 августа того же года. Как видим, Горнфельд чересчур взволновался и, несмотря на свою осведомленность (он первый заявил, что формалисты очень различны, и выделил В. Жирмунского, как "осторожного эклектика"), оказался неподходящим судьей. Позже он, вероятно, сам пожалел об этом, когда А. Тиняков истерически завопил о том, что формалисты "с высокомерием невежд, с жестокой грубостью тупиц возвышают свои голоса, соблазняют широкие круги молодежи и считают, и бормочут, и громоздят свои выкладки, свои "беспспорные" выводы, плодя вокруг себя сушь, тлен, самомнение, графоманию, буквоедство и крохоборство" ("Посл. Новости", 1923, № 1) и, произнеся эту тираду, заявил о своем "горячем сочувствии" статье Горнфельда (Художественное слово и научная цифра. "Лит. Мысль", № 1). Да, история делает иногда неожиданные сочетания имен: Коган-Чуковский — Горнфельд-Тиняков...



Перехожу к литературе 1923 г. Перед нами — нечто новое: проф. А. Белецкий (предисловие к перев. "Поэтики" Р. Моллер-Фрейенфельса), проф. А. Смирнов (Пути и задачи науки о литературе. "Лит. Мысль"), проф. П. Сакулин (К вопросу о построении поэтики. "Искусство", № 1), проф. Н. Пиксанов ("Новый путь литературной науки", там же) и т.д. Как видим, за вопрос о формальном методе взялись настоящие ученые. Когда у "Опояза" будет свой журнал, мы скажем об этих статьях (если они к тому времени не станут анахронизмом) подробно, как они этого заслуживают, — здесь я принужден говорить только о самом главном и притом осторожно, потому что нахожусь в чужом обществе.

Основная цель этих статей — сгладить остроту вопросов. Убедившись, что игнорировать формалистов нельзя, почтенные ученые решили уничтожить засилие "Опояза" другим способом: объявить себя тоже "формалистами", или, по крайней мере, глубоко сочувствующими этому молодому движению, а вместе с тем повернуть дело так, что от "формального метода" ничего не останется. Способ тонко-дипломатический, знакомый нам из истории другого рода движений. Каждому историку литературы приходилось хоть изредка иметь дело с "формой" — почему же не назваться "формалистом", если таков каприз эпохи? Можно сохранить все старые навыки и принципы, но называть это "поэтикой". И окажется, что "Опояз" совершенно напрасно шумел и волновался — ученые все это давно знают и смотрят гораздо глубже в самый корень вещей.

Белецкий, например, всегда сочувствовал "формально-стилистическим штудиям", но только не стремился, как деятели "Опояза", "во что бы то ни стало получить патент пионера в необследованных никем чащах, создавать свои системы, не подозревая или не желая подозревать о существовании других, нередко весьма солидных систем" и т.д. Для образца прилагается безнадежно-эклектическая, но написанная с полным не-

мецким глубокомыслием книжка Р. Мюллер-Фрейенфельса, которая рекомендуется читателям вместо "живых и задорных статей В. Шкловского". Смирнов настроен совсем благодушно по отношению формальному методу, но надо, оказывается, отличать литературу от поэзии. Жюль Верн или Дюма — литература, Шекспир — поэзия. Одно дело — наука о литературе, другое — наука о поэзии. Добро, истина и красота — только в поэзии, а в литературе этого удивительного триединства нет. Формальный метод совершенно законен при изучении литературы, а для изучения поэзии нужна интуиция. Такую наивно-благодушную форму приняла "мудрость Гершензона", переведенная на язык университетской науки. Сакулин тоже всей душой за поэтику, за изучение стиля, композиции, приемов — надо только подбавить к этому немного социологии, немного эстетики, немного биографии и т.д. Тогда все будет необыкновенно хорошо и благополучно: "Организм произведения будет трепетать жизнью, ибо жива душа поэта". Такой на редкость красноречивой фразой заканчивается статья. Пиксанов, оказывается, все время только и занимается "поэтикой", но более углубленной, — не той, которая имеет в виду "описание дефинитивного текста" (этим занимаются рядовые формалисты), а другой, главная задача которой — установление "творческой истории шедевров". Под этим разумеется изучение черновых рукописей на основе материала из биографии, социологии, психологии, а когда нужно — и психопатологии. Прежде это называлось просто изучением текста, теперь можно назвать "поэтикой", или "формальным методом". Оказывается, что Пиксанов (а не Чуковский, как утверждает Коган) является настоящим родоначальником формализма. Указывая на спор по вопросу о телеологичности приема, Пиксанов заявляет: "мне приятно отметить, что молодая и энергичная группа теоретиков поэзии поддерживает мысль и формулу поэтической телеологии, которые положены мною в основу анализа творческой истории "Горя от ума". Нам, со своей стороны, приятно отметить, что проф. Пиксанов так радуется этому совпадению (кстати сказать, совершенно несущественному для формального метода); окончательное же суждение об этом воп-

росе отложим до выхода в свет обещанных им трудов, где все положения будут подробно развиты, и, выражаясь его языком, подкреплены "экземплификациями".

Что касается В. Жирмунского, то его предисловие к книжке О. Вальцеля ("Проблема формы в поэзии") уже совершенно ясно показывает, что, конечно, считать его основоположником формального метода и главным его теоретиком невозможно. Конечно, Жирмунский — человек нашего поколения, и формальные вопросы его глубоко интересуют. В его устах слово "поэтика" звучит не как модный ярлык, а как настоящий термин. Но когда он выходит из области частных тем в область общих принципов построения истории и теории литературы — перед нами типичный эклектик, примиритель крайностей. Оказывается, что спорить совершенно не о чем — надо только "поставить вопрос о границах применения "формального метода", о взаимоотношении формально-эстетических проблем с другими возможными проблемами науки о литературе". Рядом с формулой "Опояза" (искусство как прием) могут, оказывается, мирно существовать другие "равно законные формулы, напр., искусство как продукт душевной деятельности, искусство как социальный факт и как социальный фактор, искусство как факт моральный, религиозный, познавательный и т.п.". Оказывается, что не только "законно", но и правильно "при изучении поэта Некрасова исходить из влияния идей Белинского и его круга". Эволюция стиля тесно связана (?) с "мироощущением эпохи" и т.д. Как видим, пафоса к обострению и к уяснению такого рода проблем у Жирмунского нет. Он вяло повторяет старые академические "истины", и остается не совсем понятным, зачем он говорит об этих вопросах, когда для их постановки у него просто нет достаточного теоретического темперамента. Немудрено, что он (как и Горнфельд) осуждает формалистов за "недостаточно обдуманые выступления на диспутах и митингах". Ну, а мы осуждаем Жирмунского за его слишком обдуманное и потому лишенное всяких принципов предисловие. Пусть история разбирает, кто из нас действовал правильнее <...>.



Говорят о "победе" формалистов. Дело не в том, кто победил, — побеждают не формалисты, а наука. И с этой точки зрения положение литературной науки сейчас опаснее, чем оно было в годы первоначальной борьбы. Создается иллюзия академического равновесия. Идет натиск эклектиков, канонизаторов, соглашателей и эпигонов. Временами борьба приобретает уже не столько научный, сколько морально-общественный характер. Замутнению основных вопросов способствуют накопившиеся за эти годы недоразумения — вроде того, что борьба за построение науки понимается как борьба за "метод", а отсюда следуют всевозможные рецепты примирения и соединения разных методов. Этой статьей мне хотелось только разъяснить настоящее положение вопроса.

## Б. В. Т О М А Ш Е В С К И Й

### ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД

(Вместо некролога).

Формальный метод умер.

Об этом мир оповещен альманахами, журналами и "предисловиями". Формальный метод истощился. Он умер. Оставим эту тему очередному "предисловию". Пусть мертвые хоронят мертвых.

Но эта неожиданная смерть позволит мне сказать несколько слов о покойнике.

Будущие его биографы и библиографы точно определяют время его рождения и смерти. Я не запасся выписками из родословных, чтобы прагматически изложить события его бурной и быстротечной жизни. Я буду говорить о нем по личным воспоминаниям.

Покойник едва ли достиг совершеннолетия. Первые младенческие его игры относятся к концу девятисотых годов, к той эпохе, когда символизм достиг кульминации и оседал в общественном сознании и толстых журналах, и за успешность был переведен из класса мещан в класс индивидуалистов.

А. Белый писал свой "Символизм", а Западная Европа, восхищенная зрелищем кровавой борьбы мистического анархизма с Валерием Брюсовым, готовилась к восприятию первых манифестов акмеизма.

И в эти годы великого раздумья, охватившего победоносный символизм, в обществе появилось тяготение к вопросам литературы, но не "прикладной", а "чистой".

Откуда пошел "Формализм"? Из статей Белого, из семинария Венгерова, из Тенишевского зала, где футуристы шумели под председательством Бодуэна де-Куртенэ? Это решит биограф покойника. Но несомненно, что крики младенца слышались везде.

С.А. Венгеров, услышавший крики младенца в недрах своего семинария, где неожиданно для него раздались звуки рефератов о цезуре<sup>1)</sup> "пятистопного ямба" и кольцеобразном строении Пушкинской "Осени", сокрушенно поглядывал на новорожденного, но потом, скрепя сердце, благословил его.

В эту эпоху формализм еще никому не противопоставлял себя. Годы эти ознаменованы психологическим перемещением центра внимания с идеологических моментов поэзии на ее "конкретность", каковы бы эти конкретности ни были. В одной обложке уживались биографические изыскания о происхождении Фета с анализом его обонятельных способностей и описанием их в его поэзии, с анализом его "зоологического" словаря и т.п.

Появилась недифференцированная тяга к конкретности. И об этом сокрушаются до самой смерти формализма: "логические несообразности, — писал С. Бобров в 1922 году, — с которыми Опоязу придется встречаться все в большем количестве, заставят их изменить в некоторой мере их метод и выведут их из порочного круга конкретностей, где они заблудились ровным счетом в трех соснах". Но в эту пору эти конкретности еще не выкристаллизовались из общего круга "конкретностей", ознаменовавших писания этих годов. "Курил ли Пушкин" была такая же конкретность, как анализ формы "дневной и дневный", или "эпитеты луны у Пушкина".

Формализм возник из этого "конкретностного" эсезма, крошечных миниатюр, монографий о чем угодно. Употребляя формальный термин, формализм канонизировал младшую линию историко-литературных изучений — "пушкинизм".

Но затем настал второй период самоосознания, отграничения. В начале этого периода формализм ... — а теперь понятно, почему его называли формализмом. Ведь все, что не покрывалось идеологической стороной, — все было "формой". Ясно, что большинство конкретностей — конкретности биографические

---

<sup>1)</sup> Наборщики и корректора не успевали за эволюцией русской истории литературы и упорно печатали "цензуру" (элемент "содержания") вместо "цезуры" (элемент "формы").

быстро отпали — касались формы. Формализм так назван не потому, что он предложил новый метод, а потому, что он замкнулся в круге вопросов, определявшихся старым термином "форма" (термином, по существу, отрицательным). Название это изобретено не по признаку метода, а по признаку материала.

Итак, в начале второго периода своей жизни, у "формалистов в литературе" произошло сближение с любителями иных искусств, главным образом, изобразительных. В стенах редакции журнала "Аполлон" и в иных им родственных стенах бывали эти сходки.

Так постепенно из всех возможных конкретностей стали, благодаря объединению теоретиков искусств, устремляться чужеродные элементы и круг конкретностей замкнулся на конкретностях, специфически свойственных словесному искусству.

Конец этого второго периода ознаменован революционизированием формализма. Передовая его часть образует группу сборников "Поэтики", сближается с футуристами (акмеизм немного отстал — не доскакал), намечает свое методологическое значение в манифестах Шкловского. С этого момента начинается официальная история формализма.

Официальная история его была очень бурной. Еще бы, — развивалась она под гул орудий Гинденбурга и артиллерийской перестрелки тысячеверстного фронта, под треск уличных пулеметов, свергавших одно правительство за другим, среди ропота голодных очередей — развивалась в бытовой обстановке гиперболизма, когда говорили радиogramмами в мировом масштабе, когда в человеческом голосе сохранилась лишь одна интонация крика.

Кричал, кипел и шумел формализм. Он нашел и имя себе — "Опояз". В Москве его называли Лингвистическим Кружком (кстати, московские лингвисты никогда себя формалистами не называли, это — петербургское).

Об имени стоит поговорить. Кто его назвал "формальным методом" — пусть решит его будущий биограф. Может быть, в эти годы треска он и сам накликал на себя это название, которое

к нему так плохо идет. Формалисты — отрицающие самое понятие формы, как чего-то противостоящего содержанию, как-будто не совсем соответствуют этой формуле. Но о словах спорить не будем.

В эти годы круг его сторонников сплотился. Кого только не было в Опоязе! Сколь многие ныне хотели бы повернуть бег времени вспять, чтобы уничтожить сочетание своих имен с Опоязом!

Будущий биограф Опояза, вероятно, будет рисовать себе этот период по одной хроникерской заметке, где заседания Опояза описывались так (заметка эта, обошедшая Москву и Пет-роград, появилась в ту пору, когда хроника наших журналов изобиловала свежими новостями о событиях минувшего пятилетия). — Итак, в этой заметке сообщалось приблизительно следующее: члены Опояза собираются еженедельно, причем каждый читает по своей специальности: Шкловский — о сюжетосложении, Жирмунский — о композиции, Эйхенбаум — о мелодике (в некоторых органах говорилось "о методике" и даже "омелонике"), Виноградов — о носологии, Томашевский — о ритмике и Тынянов — о пародии. Мне не удалось присутствовать на этих заседаниях многоголосой декламации, а потому я принужден пополнить мои воспоминания этой хроникерской заметкой.

Но эта заметка знаменательна. Она знаменует, что формальные голоса слились в какой-то хор, звучавший довольно согласно как в стенах Опояза, так и на словесном факультете Института Истории Искусств. В это время печатались отдельные выпуски сборников Опояза и раздавались песни из Уголка, так возмущившие чинную литературную братию своими интонациями.

Официальная история обогащалась. О формалистах писали даже в Харькове, а в благочинных Утренниках новая молодежь формально разбирала самого В. Брюсова. Молодежь эта, в некоторой части, не только не придала славы Опоязу, но и до некоторой степени дискредитировала его, оперируя извлеченными из архива А. Белого "ковшами" и "опрокинутыми крышами", под-вергавшимися статистической (с позволения сказать) обработке.

Эти годы ознаменованы тем, что формалисты образовали



"школу", создали историко-литературное направление.

Этот этап формализма и является именно тем "формальным методом", который обсуждается на страницах вечерней прессы и в студенческих семинариях.

Почему метод?

Вероятно потому, что вопросы литературной методологии были выдвигаемы в полемике формалистов и иными; было услышано слово "метод", слово "формалисты", и совершилась обычная контаминация. Появилось неуклюжее прозвище "формальный метод".

Да, формализм выдвигал проблему методологии, но в форме конкретного испытания историко-литературных методов в работе, а не в форме той методологии, которой прикрываются по существу праздные разговоры о том, что такое литература, в каком отношении находится она к общим вопросам духа, гносеологии и метафизики. Нас обвиняли в том, что мы уклоняемся от обсуждения, что такое литература, и не освещаем "литературу — мирозерцанием".

Отвечу сравнением. Можно не знать, что такое электричество, и изучать его. Да и что значит этот вопрос: "что такое электричество"? Я бы ответил: "это такое, что если ввернуть электрическую лампочку, то она загорится". При изучении явлений вовсе не нужно априорное определение сущностей. Важно различить его проявления и сознавать их связи. Такому изучению литературы посвящают свои труды формалисты. Именно, как науку, изучающую явления литературы, а не ее "сущность", мыслят они поэтику.

Но возникает вопрос: самое ли "нужное" они делают — и многие склоняются к тому, что изучение общественных течений нужнее. Но и это — самое ли нужное? Может быть, многим еще нужнее фунт хлеба. Это не снимает с очереди затрагиваемых научных проблем.

Да, Опояз не метод, а направление, школа, объединяющая людей, пользующихся разными методами, но идущих согласно, в ногу.

Развившись из острого интереса к литературным конкрет-

ностям, Опояз ограничил круг изучаемого материала литературными данностями, подлежащими изучению. Изучать в литературе то, что дано, будь это тот же самый идеологический момент, которого, между прочим, ни один формалист не игнорирует, но именно то, что дано и дано в литературном памятнике, в специфически-литературном порядке — вот основное, связывающее формалистов начало.

Начало это потребовало борьбы, полемического задора, выкриков, может быть, и неосторожных, но таких, за которые не приходится краснеть.

И результаты этой полемики указывают на определенный сдвиг в общей литературе. Во-первых, понятие литературы стало более строго отграничиваться от понятия быта и общественной, чем это делалось раньше.

Правда, и сейчас мы можем встретить произведения, где переживания Пушкина ставятся на одну доску с переживаниями Чацкого, — но это все более становится уделом безответственных еженедельников и *Sertum Bibliologicum*.

С другой стороны, авторы, работающие по вопросам, смежным с литературой, чувствуют необходимость доказывать, что и их работа для чего-нибудь нужна. Только влиянием деятельности формалистов можно объяснить те обширные методологические введения — по-существу никому не нужные — которые так часто встречали мы перед современными биографическими работами. Не будем говорить о мировом масштабе, но в нашей русской среде именно формалистам обязаны мы повышением требований к историко-литературным работам и популяризацией самой идеи о возможности научного изучения литературы, именно формалистам обязаны мы уточнением и дифференциацией научных проблем, возникающих в сфере истории и поэтики.

Но ясно, что это уточнение вопросов и требование их конкретной постановки (а не наивное оперирование элементарными конкретностями, которые формализм уже перерос) лишило читателей модных и популярных разглагольствований по поводу литературы, выкинуло из оборота историко-литературную Пинкертоновщину, услаждавшую рядового читателя. И рядовой чи-



татель зашевелился.

Он помнил, что формализм окреп в революционные годы, и в слепом обывательском гневѣ соединил представление о формальном методе и революционным бытѣ в одно пугающее слово "максимализм".

Формалисты — максималисты. Да, формальный метод сыграл, может быть, революционную роль, и мы не стыдимся этого. Но о революционной его роли не следует говорить тоном трамвайных и "очередных" разговоров до-наповского периода.

Говорилось, что замена "идеологического" момента "формальным" не революционна. Но ведь это программный вопрос. Никакая программа не революционна. Революционна бывает деятельность, роль, сыгранная формализмом в науке. Толчок, данный формальным методом современной науке о литературе, достаточно значителен, чтобы термин "революционный" его характеризовал.

Рядовой читатель, имя ему — Ирецкий, очень удачно сравнил себя с чеховской акушеркой, которая кричала: "Дайте мне атмосферы" и "Махайте на меня, махайте"! Эмоции иного порядка чужды ему. У формалистов встречает его душная скука. Их "деловитость" напоминает ему евнухов, а рядовой читатель хочет, по крайней мере, простого вождения, эротики д'Аннунцио, Реми-де-Гурмона, Пьер Луиса, Гофмансталя, Шишмашевского. И этот эротоман протестует против "холодных чертежей, схем", которых он "не понимает".

Впрочем, "заграничных" формалистов он признает. Он хвалит Бернсена за указание на то, что могли бы найти в Рафаэле азиатские народы, незнакомые с еврейско-эллинской римской культурой, если бы они, скажем, завладели Европой. Это "показывание" читатель приветствует, ибо, по его мнению, здесь "критическое исследование соприкасается с философией".

Доводы Ирецкого были забракованы редакцией того органа, который их поместил, и опорить с ним неуместно. Редакция устами Горнфельда решила под его выводы подвести другие доводы. Очевидно, важны выводы, а доводы изобретает каждый по-своему.

И эти доводы нашлись. Опыаз — общество нехорошего тона. "Вопросы чисто-научного метода они сделали темами для крикливой публицистики, приемы давно известные западной науке изобразили, как открытие смелых российских Невтонов, свой кружковый жаргон они представили, как научную терминологию". Вот три пункта, которыми почтенный автор характеризовал, и весьма метко, деятельность Опыаза.

Да. Опыаз говорил тоном крикливой публицистики<sup>1)</sup>. И говорил он именно потому, что этот тон есть тон современности. Пусть "читатель" убеждается в том, какой хороший тон царит в "заграницах". Приемы западной науки Опыаз, правда, не выдавал за свои — это доказывается документальным реферированием на страницах "Сборников по теории поэтического языка" западно-европейских работ по поэтике и библиографией, прилагавшейся к этим сборникам. Если же действительно бывали независимые совпадения хода мысли представителей Опыаза с западно-европейскими исследователями поэтики, то почему это инкриминируется Опыазу? Ведь никто не инкриминировал Менделееву открытие периодической системы элементов, совпавшее с аналогичным открытием Мейера.

Что касается третьего пункта, то почтенный исследователь новых словечек и старых слов отлично знает, что всякая научная терминология вырастает из "кружкового жаргона". За этими незначительными поправками характеристика Опыаза справедлива. Он агрессивен (по тону), он нескромен, он не придерживается хорошего тона, аристократических салонов, и к нему можно предъявить те же обвинения, что и ко всякому научному направлению — обвинение в желании отстоять свою позицию и сохранить свою индивидуальную физиономию.

И вот из другого лагеря раздается обвинение формаль-

---

<sup>1)</sup> Впрочем, проводимый Горнфельдом отзыв Эйхенбаума об университетской науке совершенно напрасно был понят как отрицание всей предшествовавшей науки. Речь шла лишь о ближайшем к нам времени оскудения соответствующих кафедр в университете. К сожалению, это место из статьи Эйхенбаума ввело в заблуждение многих читателей. Это, конечно, очень прискорбно.

ного метода в том, что он научен: "бедные, наивные спецы, потерявшие последние остатки чутья современности! Как понять им, что желанная для них ликвидация (всех господствовавших недавно литературных приемов, от социологии и культурной истории до библиографии и психологии) совершается только в умирающих кругах бесплодной схоластической науки. *Suum cuique*. Кому социология, кому носология".

Удачно примененная латинская цитата показывает, что мы имеем дело с профессором из органа Стеклова.

С ним спорить нельзя. Направление Когана диктуется "директивами" и, может быть, в ближайшее время будет дан новый лозунг по фронту и на четырех языках будет возведено, что в пределах науки есть своя преемственность и наука будущего общества все же наука, и со схоластической наукой, преследующей цели изучения точных фактов, а не декларирование "миросозерцаний", ее связывают какие-то традиции.

Противники сошлись в одном. Формальный метод деловитонаучен. Но с одной стороны в этом видят связь с современностью, "с безликим царством полного учета, статистикой, анкетами и регистрацией", а монополисты современной современности не находят в ней сходства с собой. В глазах одних он порывает с научной традицией, в глазах других виновен в сохранении традиций.

Да, формалисты "спецы" в том смысле, что мечтают о создании специфической науки о литературе, науки, связанной с примыкающими к литературе отраслями человеческих знаний. Спецификация литературных вопросов, дифференциация историко-литературных проблем и освещение их светом положительных знаний, в том числе хотя бы и светом социологии, вот задача формалистов. Но, чтобы осознать себя в окружении наук, надо осознать себя, как самостоятельную дисциплину.

А впрочем, зачем говорить об этом, ведь это все доводы, заготовленные для одинаково приемлемых всеми выводов — формализм должен пасть, формализм подлежит казни.

Опровергните один довод, вырастут другие. Отрицание формализма стало психологическим лейт-мотивом. Полемизиро-

вать бесполезно. Про полемику формалистов со своими противниками говорится, что она недостаточно "питательна". Требование "питательности" напоминает мне героя Сирано де-Бержерака, который выплавил из магнита его магнетизм и при помощи такого извлечения из материи магнетизма отправился на луну. Если в формальном методе есть питательность, то ее нельзя отвлечь от конкретной работы. Питательность вне материала — это то, чем оперируют другие школы. Формалисты же на это требование могут ответить: "вам нужна питательность — обратитесь к нашим работам".

Что же остается делать формалистам? — Умереть.

И формальный метод умер.

О.М. БРИК

Т. н.

«ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД»

«Опояз» и его т. наз. «формальный метод» стал пугалом для литераторствующих попов и попикиков. Дерзкая попытка подойти к поэтическим иконам с научной точки зрения вызвала бурное негодование. Образовалась «лига борьбы с формальным методом» — верней «борьбы с изъятием поэтических ценностей».

«Опояз» полагает, что нет поэтов и литераторов, — есть поэзия и литература. Все, что пишет поэт значимо, как часть его работы в общем деле, — и совершенно бесценно, как выявление его «я». Если поэтическое произведение может быть понято как «человеческий документ», как запись из дневника, — оно интересно автору, его жене, родным, знакомым и маньякам типа страстно ищущих ответа на «курил ли Пушкин?» — никому больше.

Поэт — мастер своего дела. И только. Но чтобы быть хорошим мастером, надо знать потребности тех, на кого работаешь, надо жить с ними одной жизнью. Иначе работа не пойдет, не пригодится.

Социальная роль поэта не может быть понята из анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законы их исторического развития. Пушкин не создатель школы, а только ее глава. Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан. Америка была бы открыта и без Колумба.

У нас нет истории литературы. Есть история «генералов» от литературы. «Опояз» дает возможность эту историю напи-



сать.

Поэт — мастер слова, речетворец, обслуживающий свой класс, свою социальную группу. О чем писать, — подсказывает ему потребитель. Поэты не выдумывают тем, они берут их из окружающей среды.

Работа поэта начинается с обработки темы, с нахождения для нее соответствующей словесной формы.

Изучать поэзию — значит изучать законы этой словесной обработки. История поэзии — история развития приемов словесного оформления.

Почему брали поэты именно эти, а не другие темы, объясняется их принадлежностью к той или иной социальной группе, и никакого отношения к их поэтической работе не имеет. Это важно для биографии поэта, но история поэзии — не книга „житии“, не должна быть таковой.

Почему пользовались поэты в обработке тем именно этими, а не другими приемами, чем вызвано появление нового приема, как отмирает старый, — вот это подлежит самому тщательному исследованию научной поэтики.

„Опояз“ отмежевывает свою работу от работы смежных научных дисциплин не для того, чтобы уйти „от мира сего“, а для того, чтобы во всей чистоте поставить и расширить ряд насущнейших проблем литературной деятельности человека.

„Опояз“ изучает законы поэтического производства. Кто смеет ему в этом мешать?

Что дает „Опояз“ пролетарскому культстроительству?

1. Научную систему вместо хаотического накопления фактов и личных мнений.

2. Социальную расценку творческих личностей вместо идолопоклоннического истолкования „языка богов“.

3. Познание законов производства вместо „мистического“ проникновения в „тайны“ творчества.

„Опояз“ лучший воспитатель литературной пролетарской молодежи.

Пролет-поэты все еще больны жадой „самовыявления“. Они ежеминутно отрываются от своего класса. Они не хотят

быть просто пролет-поэтами. Они ищут "космических", "планетарных" или "глубинных" тем. Им кажется, что тематически поэт должен выскочить из своей среды, — что только тогда он выявит себя и создаст — "вечное".

"Опояз" докажет им, что все великое создано в ответ на вопросы дня, что "вечное" сейчас, тогда было злободневно, и что не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ.

"Опояз" поможет товарищам пролет-поэтам преодолеть традиции буржуазной литературы, научно доказав их мертвенность и контрреволюционность.

"Опояз" придет на помощь пролетарскому творчеству не туманными разговорчиками о "пролетарском духе" и "коммунистическом сознании", а точными техническими знаниями приемов современного поэтического творчества.

"Опояз" — могильщик поэтической идеалистики. Бороться с ним бесполезно < ... >.

Г.О. ВИНКУР

ПОЭТИКА. ЛИНГВИСТИКА. СОЦИОЛОГИЯ.  
(Методологическая справка)

I.

У всякой науки есть свой собственный предмет. Аксиому эту, столь неосторожно забытую нашими историками литературы, превратившими свою науку в свалочное место для всякого рода «культурно-исторических», «психологических», «биографических», «социологических» и иного рода отбросов, за последние годы вспоминают все чаще: ее упорно навязывают нашему вниманию теоретики многочисленных наших поэтологических «школ», ее заново начинают на старости лет усваивать многие из представителей «дореформенной» науки о литературе, словом, поэтика, история литературы тоже, занята сейчас усиленными поисками своего утерянного предмета.

Успешны ли эти поиски?

И да, и нет.

Они успешны формально: к чему бы конкретно поиски эти ни приводили, результаты их важны уже одной силой своего отрицания. Мы начинаем, благодаря этим поискам, понемногу научиться хотя бы тому, что не есть предмет поэтики гевр. истории литературы. Мы начинаем понемногу понимать, что смешны и ненаучны наивные социологические и бытоописательные потуги разного рода «специалистов», строящих свой вывод на наивно-реалистическом понимании художественного произведения как житейского протокола или «дневника души». Так постепенно суживается круг поисков, пока он не приводит нас к той простой мысли, что наука о литературе изучает самое литературу, а не нечто иное; что исследователь художественного произведения имеет своим предметом структуру этого произведения, а не моменты, созиданию этой структуры сопутствуют.

щие во временном или психологическом отношении.

Но здесь мы ставим точку. Круг сужен еще не до последних, нужных нам пределов; и если мы знаем, что надо изучать структуру поэмы или романа, то мы не знаем еще, что же такое эта структура сама по себе, как ее надлежит разумать принципиально. И вот здесь-то выясняется, что предмет поэтики, в сущности, далеко еще не определен и не отграничен. И именно сюда должно быть направлено наше методологическое внимание в первую очередь. Цель настоящих заметок — дать схему, хотя бы первоначальную только, черновую, с помощью которой можно было бы добраться до раскрытия истинного содержания научной дисциплины, получившей у нас имя поэтики.

Одновременно — заметки эти должны наметить путь, на котором возможно было бы отграничение поэтики как *sui generis* науки от прочих дисциплин.

## II.

Из каких же элементов складывается структура поэтического произведения?

Материал поэзии — язык, Формула эта всем достаточно хорошо известна. Но самое понятие „язык“ требует некоторой детализации и уточнения. О „языке“ мы говорим в разных смыслах. С одной стороны, мы говорим о „русском языке XIX столетия“, с другой — о „языке Пушкина“. Иными словами — когда мы говорим: „язык“ — мы еще не знаем — язык племени, общества, класса, сословия мы имеем в виду или же — лишь язык индивидуума, того или иного члена данной говорящей среды. Конечно, понятие „язык“ — понятие социальное: язык предполагает не только пользование им говорящим субъектом, но одновременно и понимание его слушающим. В этом смысле язык есть некая система, которая, равно как и отдельные ее элементы, обладает социальной значимостью и немислима вне определенной среды, рассматривающей данную систему как некую общеобязательную норму. Но несмотря на все это, мы знаем также, что эмпирически норма эта не только часто, но просто всегда нарушается. Мы знаем, что нет двух эмпирических говорящих,

артикуляции которых, к примеру, в точности совпадали бы и были бы неотличимы одна от другой. И именно это обстоятельство служило почти постоянным камнем преткновения для лингвистов, которые, имея дело с отдельными высказываниями отдельных говорящих, попавших в поле их наблюдения, невольно становились жертвами абберации и начинали утверждать, что никакого реального языка, кроме языка индивидуума, не существует. Для нас, конечно, понятно, что это — лишь грубый эмпиризм, игнорирующий логику и действительность в точном смысле. Но когда мы возражаем на это, что язык — есть понятие социальное, мы еще не отвечаем на вопрос: а как же быть с индивидуальными отклонениями, которые и составляют ведь реальное содержание эмпирически наблюдаемого.

За последнее десятилетие, примерно, этот, с виду каверзный, вопрос получил в науке не только удовлетворительное, но и весьма продуктивное решение. Я имею в виду теорию блестящего французского лингвиста де Соссюра, который в своем «Курсе общей лингвистики» (издан в 1914 году учениками автора, уже покойного), в качестве первой и основной проблемы теоретической лингвистики, выдвигает именно это разграничение между языком как явлением социальным и языком как индивидуальным высказыванием. Де Соссюр решает этот вопрос следующим образом. В самом общем виде мы имеем дело не с языком, а с речью вообще (*le langage*). В этом общем понятии речи мы выделяем две стороны: собственно язык (*la langue*) и индивидуальное говорение (*la parole*). Язык собственно — есть язык как социальное явление, говорение же — явление порядка индивидуального. Собственно язык следует понимать как «норму, которой подчинены все другие проявления речи». Это — «социальный продукт речевой способности и совокупность необходимых условий, принятых данной социальной средой для того, чтобы дать возможность индивидууму этой способностью пользоваться»<sup>\*)</sup>. Естественной принадлежностью че-

---

<sup>\*)</sup> Ничего общего данный способ выражения с теорией «общественного договора», конечно, не имеет.



ловека является не речь вообще, — продолжает далее де Соссюр, а способность конституировать собственно язык, т.е. систему отдельных знаков, соответственно относящихся к отдельным идеям. Язык в этом смысле — это „лингвистическая способность по преимуществу“ (*faculté linguistique par excellence*). Что же касается индивидуального говорения — то оно не появляется иначе, как „с помощью орудия, созданного и приспособленного коллективом“, т.е. языка собственно.

Итак — язык как средство коммуникации — реален лишь постольку, поскольку он социален, поскольку он — норма, подчиняющая себе индивидуальные взыскания. Именно этим и объясняется, что при многочисленных различиях, существующих между артикуляциями тех или иных индивидуумов, все они сознают единство своего языка, понимают, что говорят на одном и том же языке. С другой стороны, проводя вышеуказанное различие между тремя понятиями: речь, собственно язык и говорение, мы отделяем не только индивидуальное от социального, но и существенное от подобного; так, человек, в известном возрасте лишившийся способности речи (вследствие какой-либо болезни, напр.), не теряет еще вследствие этого способности собственно языковой: можно онеметь, не потерявши в то же время возможности читать и слышать чужую речь. Иначе говоря — собственно язык, „la langue“, есть заданная социальная норма, которой мы пользуемся импульсивно, инстинктивно, следуя своей природной способности, а не велением разума, воли или чувства.

Смешно, однако, было бы отрицать участие разума, воли и чувства в нашей языковой деятельности. И вот, если мы хотим выяснить степень и долю этого участия, то мы должны точнее уяснить себе, что же такое индивидуальное говорение, чем оно обусловлено и как оно реализуется в действительности. Говорение возможно лишь на базе собственно языка. Какие бы крупные индивидуальные отклонения мы ни встречали в речи того или иного говорящего, мы всегда должны помнить, что отклонения эти есть именно отклонения от нормы, а не ничем не связанные психофизические отправления. Говорение ин-

дивидуума не может быть понятно без знания языка как коллективной способности, это говорение определяющей. Но если язык собственно предполагает пассивное, закономерное пользование им со стороны говорящего, то говорение всегда есть акт волевой, сознательный. В говорении, — говорит де Соссюр, — мы должны различать не только сопутствующие ему моменты произнесения (т.е. эмпирические оттенки артикуляции), но также и «комбинации, при помощи которых говорящий использует языковые нормы с целью выразить свою личную мысль».

Разовьем это последнее положение де Соссюра несколько дальше, и мы без труда убедимся, что различие между собственно языком и говорением — есть ничто иное, как различие между языком вообще и стилем. Здесь — наш опорный пункт в выяснении природы поэтической речи. В самом деле, нормативность языка, как социальной, коллективной способности — нельзя понимать слишком прямолинейно. В языке, как уже было указано выше, все двойственно и внутренне — противоречиво. Неоспоримо, конечно, что грамматика русского языка, на нынешней ступени его развития, есть для нас нечто общеобязательное, нормативное: это комплекс правил, коими мы руководствуемся в нашей языковой деятельности. Но правила эти не списаны с потолка, они почерпнуты грамматической наукой из самой речевой действительности. Таким образом, определяя наше говорение, правила эти в то же время, сами, в свою очередь, определяются нашим же говорением, т.е. в конечном счете тем, что они же определяют. Иными словами — собственно язык, грамматическая структура языка, как явления социального, есть лишь отграниченное определенными рамками поле для нашей языковой деятельности. Это — база, отправляясь от которой, и оставаясь в рамках которой, мы все же творим наш язык. Это — норма, подлежащая использованию, интерпретации со стороны говорящего индивидуума. Вот это-то творчество языка, интерпретация и использование в определенных целях заданной языковой системы<sup>ж)</sup>, — и составляет реальное содер-

<sup>ж)</sup> В этом именно смысле и следует понимать слова де Соссюра о «комбинациях» как методе «использования (т.е. преодоления) языковых норм».

жание того, что де Соссюром названо "la parole". И если лингвистика как наука о языке социальном, предполагающем прежде всего общение, коммуникацию, взаимное понимание, с полным правом игнорирует говорение, что, собственно, является ее обязанностью даже, то поэтика, которая заинтересована словом как материалом какого-то построения, которой язык важен как элемент, лежащий в основе целесообразно построенной структуры, естественно должна обратиться к говорению, являющемуся волевой надстройкой над системой наперед данных уже, навязанных нам, языковых знаков. Поэтика, так понимаемая, есть лишь часть стилистики, изучающей явления языка под углом зрения целесообразного использования его говорящими, анализирующей индивидуальное говорение, в зависимости от цели, этим говорением преследуемой. Остается, следовательно, найти такие дополнительные характеристики поэтики, как дисциплины, которые позволили бы нам провести грань между предметом стилистики в целом, и предметом поэтики, как части внутри этого целого.

### III.

Естественнее всего было бы, если бы мы предположили, что поэтика определяется в кругу стилистических дисциплин по признаку цели, преследуемой поэтическим говорением, в отличие от иных стилистических целей. Ведь самое понятие стилистики в основе своей связано с понятием цели: стилистическое построение есть построение целевое, целесообразное, а следовательно, различные типы этих построений могут между собой различаться по тому, какая цель тому или иному построению предпослана, каково структурное задание каждого такого построения в каждом отдельном случае. И, в самом деле, не трудно убедиться, что ораторская речь, напр., отличается от поэмы или стихотворения прежде всего, нагляднее всего — именно целью, которая преследуется первой, в отличие от последней. Цель эту, однако, меньше всего следует понимать психологистически. Она не в том — чего хочет реально, житейски, оратор или поэт, а в самом соотношении словесных эле-

ментов, создающих данное стилистическое построение. Цель, задание стилистического высказывания понимается мною, таким образом, чисто структурно: сама структура данного высказывания — соотношением, сопоставлением, композицией своих элементов вскрывает стилистическое задание, обуславливающее все высказывание в целом. Вскрыть это задание, поэтому, можно не психологическим анализом, а только методом интерпретации, так сказать, — методом «критики структуры», в реп-  
dant к филологической критике текста. Так и наше сопоставление речи ораторской и речи поэтической должно показать, что, в то время как ораторская речь построена, главным образом, на использовании экспрессивных моментов языка, в прямой связи со смыслом не находящихся, но его дополняющих, речь поэтическая строится путем сопоставления, сталкивания, между собой самостоятельных элементов языка, как таковых, что приводит к игре на противопоставлении собственно языковых форм соответствующим им формам логическим. Само собою понятно, при этом, что оттенки эти всегда почти переплетаются, одни приемы перекрещиваются с другими; однако правильно поставленная «критика структуры» — всегда покажет нам, где лежит главная структурная тенденция, замысел, задание того или иного стилистического явления. И если мы, к примеру, найдем целый ряд экспрессивных моментов в поэтической речи, то правильный анализ, тем не менее, покажет, что не здесь лежит акцент этой речи, что экспрессия здесь лишь дальнейший осложняющий основную композиционную схему прием, под покровом которого мы должны найти и специфическую поэтическую тенденцию, сводящуюся, в конечном счете, к разложению структуры языка на ее элементы, которые вслед за тем конструируются заново, в отличие от собственно языковой схемы, где соотношения частей передвинуты, смещены, а, следовательно, обнажена и точно высчитана самая значимость, валентность, лингвистическая ценность этих составных частей. Иными словами, поэтическое творчество есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучитываются



и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании. Значит ли это, однако, что поэтическая работа не есть работа над смыслом? Ни в коем случае, ибо и смысл здесь берется как вещь, как материал стройки, как одно из звеньев конструкции. Мало того. Слово, взятое как вещь, если только оно слово, продолжает испытывать на себе действие всех тех же законов, какими обусловлена жизнь слова вообще, которые привинчивают всякого рода надстройки в области говорения к прочной, нормативной базе собственно языка<sup>\*)</sup>.

Итак, — слово как вещь, вот где следует искать разграничительную линию между явлением поэтическим и иными стилистическими явлениями. Какое бы стилистическое построение, за исключением поэтического, мы не взяли, ни одно из них не обусловлено заданием, которое трактовало бы слово как особый предмет, а не как форму только. Но когда мы ставим вопрос о цели, задании стилистического высказывания в такую плоскость, как это сделано выше, то тем самым мы, очевидно, приходим к вопросу о функциональных различиях в языке. И действительно, наряду с признаком цели, и одновременно с ним, отграничить область поэтического в кругу стилистических явлений должен помочь нам также признак функции. Взятое в смысле вещи слово выполняет функцию, слову как знаку не присущую. Иные называют эту функцию эстетической. Я предпочитаю быть более осторожным: пусть это будет функция просто поэтическая: слово может быть поэтическим, не вызывая в то же время никаких эмоций, в том числе и эстетических. Но если назвать эту функцию поэтической, то тут же необходимо дать ее характеристику, поскольку не хочешь заслужить упрек в незнакомстве с некоторыми основными логическими предписаниями. Характеристика же этой функции должна быть наперед уже ясна из того, что выше было сказано о тенденции, лежащей в основе всякого поэтического высказывания. Иными словами, ес-

---

<sup>\*)</sup> Отсюда, между прочим, следует, что теория, проводящая принципиальное различие между словом практическим и словом поэтическим, — не выдерживает никакой критики. Поэтическое слово — это-то тоже практическое слово, только поданное, так сказать, "под иным соусом".



ли функция коммуникативная делает возможным социальное общение через слово, то функция поэтическая знакомит воспринимающего с самой структурой слова, показывает ему элементы, из которых эта структура складывается, обогащает его сознание знанием о новом предмете — слове. Поэтическая функция через слово рассказывает нам, что такое само слово, тогда как через посредство остальных функций слова мы распознаем всегда другие предметы, бытием своим от слова отличные: остальные функции нам рассказывают через слово о чем-то другом<sup>х)</sup>.

Предмет поэтики, таким образом, выясняется. Поэтика вступает в свои права всякий раз, когда лингвистическое исследование наталкивается на явление говорения, обусловленного поэтическим заданием и поэтической функцией, понимаемых в смысле отношения к слову, как к вещи, к предмету. Отсюда, между прочим, следует также, что поэтика имеет своим предметом вовсе не только так называемые „поэтические произведения“, где моменты поэтические в нашем смысле превалируют над остальными, а именно эти поэтические моменты, которые могут, конечно, встретиться не только в книжке стихов, или в романе, а решительно повсюду, даже в самой обыденной речи, будучи перемешаны с явлениями иного порядка. Думаю, что и в поэзии, т.е. в литературном творчестве, — не все явления всегда поэтичны в нашем смысле, и только строгий, четкий анализ укажет — где слово поэтично и где появление его обусловлено заданиями не поэтическими. Так, поэтика находит себе настоящее основание в лингвистике как науке о языке вообще. Так, поэтика возможна только через лингвистику, которая указывает ей, где кончается собственно язык и где начинается говорение. Запасшись знанием общелингвистических законов, регулирующих жизнь языка в любых его проявлениях, и отыскав в кругу явлений стилистических (т.е. явлений гово-

---

<sup>х)</sup> Следует лишь не упускать из виду, что приобретая функцию поэтическую, слово тем самым не теряет остальных своих функций, в том числе и коммуникативной; последние лишь обрастают новым конструктивным моментом.

рения), на основании вышеуказанных специфицирующих признаков, факты поэтические, исследователь начинает эти последние классифицировать, описывать, комментировать, и т.п.

Остается сделать еще одно замечание. В начале я излагал проводимое де Соссюром различие между собственно языком и говорением, как между явлениями социальным и индивидуальным. Предвижу недоуменный вопрос: что же, разве поэтические факты — асоциальны? Такое недоумение может быть было бы и законно, но свидетельствовало бы, по крайней мере о недогадливости вопрошающего. Конечно, взятое само по себе, эмпирически-конкретное говорение, в том числе и говорение поэтическое, есть факт асоциальный. Все дело, однако, в том, что стилистика вообще, и поэтика в частности, рассматривают такие конкретные говорения, как элементы особой системы, строяемой сверх системы языка собственно. Говорение есть индивидуальный творческий, волевой акт. Но несколько таких актов уже не сумма индивидуальных актов только, а их система, обладающая в свою очередь общеобязательной значимостью, смыслом, хотя бы и в узких, но все же социальных пределах. Такая система поэтических говорений и есть, собственно, действительный предмет поэтики, которая, однако, не может не отправляться от понимания стиля как явления, обусловливаемого преодолением со стороны говорящего индивидуума навязанной, заданной социальной нормы собственно языка. В этом смысле, можно, следовательно, сказать, что задача поэтики состоит также и в том, чтобы проследить, как индивидуальное говорение превращается в элемент новой «нормальной» системы, покрывающей собою систему обычных языковых норм.

#### IV.

Моя черновая схема выполнена. Но вот приходит социолог, и говорит нам, примерно, следующее:

— Для меня всякое языковое, в том числе и стилистическое явление, — есть прежде всего продукт общественных отношений на определенной ступени развития общественных форм. Между тем, эту сторону дела вы, как будто бы вовсе игнорируете,

хотя, в то же время, не отрицаете и даже с особой тщательностью подчеркиваете, что язык есть явление социальное, вне общественной среды немыслимое. Утверждая это, вы, в то же время, каким-то непостижимым образом ухитряетесь, при анализе функции и тенденции поэтического высказывания, ни слова не сказать о зависимости между той или иной формой данного высказывания и сопутствующими этому высказыванию элементами общественной структуры. В силу этого, ваши построения следует признать неверными. Очевидно, раз поэтическое явление есть явление социальное, то отграничение его от остальных смежных явлений должно лежать также в плоскости социологической.

Нашему воображаемому социологу на это мы могли бы ответить следующее:

— Если лингвист говорит, что исследуемая им область явлений обнимает факты социальные, то это еще не значит, что именно он должен изучать конкретную социальную природу фактов, подлежащих его ведению. Вы правы в том смысле, что социолог, который хочет осмыслить для себя лингвистические или стилистические явления — должен быть для этого одновременно и лингвистом, по крайней мере, должен понимать то, что ему лингвист расскажет. Но отсюда никак еще не следует, что лингвист должен быть социологом, хотя социология и может во многом ему помочь. Социальная природа и социальный смысл лингвистических и стилистических явлений могут быть установлены лишь после того, как установлены сами эти явления. Без имманентного лингвистического анализа, социология ведь не будет в состоянии решить даже того, какими фактами следует ей оперировать при выяснении общественного содержания тех или иных лингвистических явлений, ибо для этого наперед нужно иметь в руках самые факты. Факты ведь не суть нечто данное и всем известное — их нужно искать и добывать. Так вот, если вы не хотите оперировать фикциями, если хотите строить свои социологические теории на основании достоверного материала, то потерпите, пока лингвист не закончит своего лингвистического анализа и не покажет вам нужные вам

факты наглядно, воочию. В противном же случае, вы уподобитесь всем тем нашим высокоученым историкам литературы, которые дают, напр., социологический анализ романа Тургенева на основании писем писателя к Виардо или натуралистически понимаемых реплик его героев.

И в самом деле: поэтика, как и лингвистика, — дисциплины не объясняющие, а описательные, или же — технические, в лучшем случае<sup>ж)</sup>. Объясняющий элемент в лингвистических построениях — минимален. Лингвист может «объяснить», что такая-то языковая форма возникла путем такого-то изменения в форме другой; поэтика может «объяснить» — что такая-то поэтическая форма стоит в зависимости или обусловлена исторической преемственностью от формы другой — но не больше. Для большего же, конечно, нужны иные методы. Для того, чтобы факты эти действительно объяснить, их нужно ввести в соответствующий объяснительный контекст. И только здесь наступает черед социолога. Социология и может явиться таким объяснительным контекстом, но лишь в том случае, если она действительно будет объяснять уже установленные факты, а не добывать эти факты из области чуждой ей дисциплины самостоятельно.

Что же касается, в частности, поэтики, то здесь задача социолога совершенно ясна и прозрачна. Раз и навсегда должен порвать социолог с недостойными имени науки претензиями и потугами, характеризующими все многотомное творчество представителей нашей официальной науки о литературе. Поэтические факты как факты, отражающие высшие достижения столь важной социальной деятельности, каковой является деятельность языковая, должны, конечно, иметь надлежащее социологическое объяснение. Но нужно объяснять факты, а не фиктивные, лишённые всякого реального содержания, фантастические абстракции. Социологу крайне важно знать, что такое литература. Ему не-

---

<sup>ж)</sup> Когда лингвистика ставит себе проблемы технические, то помощь социологии для нее приобретает особую ценность. В этом случае, соотношение меняется: социология выдвигает задание, проблему, которую вслед за тем лингвистика решает уже своими, имманентно-лингвистическими методами.

обходимо поставить историю развития литературных форм в связь с историей развития форм общественных. Так пусть же он знакомится с тем, что являет собой история литературы по научным работам, а не по исследованиям тех, которые, не понимая и не решая своей собственной задачи, в то же время предвосхищают его, социолога, задачу. Если же таких научных работ еще нет, то пусть потерпит социолог: они будут.



Ю.Н. ТЫНЯНОВ, Р.О. ЯКОБСОН

## ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Очередные проблемы русской науки о литературе и языке требуют четкости теоретической платформы и решительного отмежевания от участвовавших механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивного психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии.

Необходимо отмежевание от академического эклектизма (Жирмунский и пр.), от схоластического "формализма", подменяющего анализ терминологией и каталогизацией явлений, от повторного превращения науки о литературе и языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические.

История литературы (генр. искусства), будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфически-структурных законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотносительности литературного ряда с прочими историческими рядами.

Эволюция литературы не может быть понята, поскольку эволюционная проблема заслоняется вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так наз. литературные влияния), так и внелитературного. Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным.

Резкое противопоставление между синхроническим (статическим) и диахроническим разрезом было еще недавно как для лингвистики, так и для истории литературы оплодотворяющей

рабочей гипотезой, поскольку показало системный характер языка ( *gear.* литературы) в каждый отдельный момент жизни. В настоящее время завоевания синхронической концепции заставляют пересмотреть и принципы диахронии. Понятие механического аггломерата явлений, замененное понятием системы, структуры, в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. История системы есть в свою очередь система. Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее как неотделимые структурные элементы системы (а. архаизм как стилевой факт; языковой и литературный фон, который осознается как изживаемый, старомодный стиль; в. новаторские тенденции в языке и литературе, осознаваемые как инновация системы).

Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер.

Понятие литературной синхронической системы не совпадает с понятием наивно мыслимой хронологической эпохи, так как в состав ее входят не только произведения искусства, хронологически близкие, но и произведения, вовлекаемые в орбиту системы из иностранных литератур и старших эпох. Недостаточно безразличной каталогизации сосуществующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи.

Утверждение двух различных понятий — *parole* и *langue* и анализ соотношения между ними (женевская школа) были чрезвычайно плодотворны для науки о языке. Подлежит принципиальной разработке проблема соотношения между этими двумя категориями (наличной нормой и индивидуальными высказываниями) применительно к литературе. И здесь индивидуальное высказывание не может рассматриваться безотносительно к существующему комплексу норм (исследователь, абстрагирующий первое от второго, неизбежно реформирует рассматриваемую систему художественных ценностей и теряет возможность установить ее

имманентные законы).

Анализ структурных законов языка и литературы и их эволюции неизбежно приводит к установлению ограниченного ряда реально данных структурных типов (гезр. типов эволюции структур).

Вскрытие имманентных законов истории литературы (гезр. языка) позволяет дать характеристику каждой конкретной смене литературных (гезр. языковых) систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной (гезр. языковой) эволюции это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но не обязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотнесенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы.

Исходя из важности дальнейшей коллективной разработки вышеотмеченных теоретических проблем и конкретных задач, из этих принципов вытекающих (история русской литературы, история русского языка, типология языковых и литературных структур и т.д.), необходимо возобновление Опояза под председательством Виктора Шкловского.

Р.О.ЯКОБСОН

## Д О М И Н А Н Т А

Первые три этапа исследований формалистов можно охарактеризовать следующим образом: (1) анализ звуковых аспектов художественного произведения; (2) проблемы значения как задача поэтики; (3) интеграция звука и значения в единое целое. На этом последнем этапе особенно плодотворной была концепция доминанты — это было одним из наиболее определяющих, разработанных и продуктивных понятий теории русского формализма. Доминанту можно определить как фокусирующий компонент художественного произведения: она управляет, определяет и трансформирует остальные компоненты. Доминанта обеспечивает интегрированность структуры.

Доминанта специфицирует художественное произведение. Специфической чертой связанного языка несомненно является его просодическая структура, его стиховая форма. Утверждение, что "стих есть стих", может показаться тавтологией. Однако мы должны постоянно иметь в виду, что элемент, который специфицирует данный ряд языка, доминирует над всей структурой и, таким образом, действует как принудительная и неотъемлемая составляющая, которая господствует над всеми остальными элементами и оказывает прямое влияние на них. Однако, стих не является простым понятием, так же как он не представляет собой нераздельного единства. Стих сам представляет систему ценностей и как любящая система ценностей он имеет собственную иерархию высших и низших ценностей и одну главенствующую — доминанту, без которой (в рамках данного периода истории литературы и данного художественного направления) стих не может быть осознан и оценен как стих. Например, в чешской поэзии XIV века неотъемлемым знаком стиха была не слоговая схема, а рифма, поскольку в этот период существовали стихотворные произведения с неравносложным стихом (определяемым как "стих без размера"), которые, тем не ме-



нее, считались стихами, тогда как нерифменные стихи в поэзии этого периода не допускались вовсе. С другой стороны, в реалистической чешской поэзии второй половины XIX века рифма была необязательным приемом, а слоговая схема — обязательным, неотъемлемым компонентом, без которого стих таковым не являлся. С точки зрения этой школы свободный стих рассматривался как неприемлемая "аритмия". В современном же чешском стихе, выросшем на новейшем вольном стихе, ни рифма, ни слоговая схема не являются обязательными; взамен этого, обязательным компонентом является интонационное единство — интонация становится доминантой стиха. Если мы сравним урегулированный стих ( *measured regular verse* ) старочешской Александриады с рифменным стихом реалистического периода и рифменный и метрически урегулированный стихом современной эпохи, то во всех случаях мы будем иметь дело с теми же тремя элементами — рифмой, слоговой схемой и интонационным единством, — но с разной иерархией ценностей — т. е. различными элементами, которые являются принудительными и обязательными, но именно эти специфицирующие элементы определяют роль и структуру других компонентов.

Искать доминанту мы можем не только в поэтическом произведении отдельного художника и не только в поэтическом каноне, совокупности норм какой-либо поэтической школы, но и в искусстве изучаемой эпохи, рассматриваемой как определенное целое. Очевидно, например, что в искусстве Ренессанса такая доминанта, такая акме эстетических критериев эпохи была представлена в визуальных искусствах. Другие искусства определялись относительно визуальных искусств и оценивались по степени близости к последним. С другой стороны, в искусстве романтизма высшая ценность приписывалась музыке. Так, романтическая поэзия, например, ориентировалась на музыку: ее стих сфокусирован музыкально, интонация стиха имитирует музыкальную мелодию. Такое сосредоточение на доминанте, фактически являющейся внешней по отношению к художественному произведению, существенно изменяет структуру стихотворного текста в отношении звуковой фактуры, синтаксической



структуры к образности. Это, в свою очередь, ведет к изменениям метрических и строфических критериев и композиции стихотворного текста. В эстетике реализма доминантой стало словесное искусство, и иерархия поэтических (художественных) ценностей была соответственно изменена. Более того, как только отправной точкой исследования становится понятие доминанты, существенно изменяется само определение художественного произведения в сравнении с другими ценностями культуры. Так например, потребуется более точное определение соотношения поэтических произведений и других словесных сообщений. отождествление поэтического произведения с эстетической или более точно — поэтической функцией (коль скоро мы остаемся в пределах словесного материала) характерно для тех эпох, где декларируется самодостаточное, чистое искусство *l'art pour l'art*. На ранних этапах развития формальной школы можно было наблюдать черты такого приравнивания. Однако, такое приравнивание является несомненно ошибочным: поэтическое произведение не сводится к одной только эстетической функции, поскольку обладает и многими другими. Действительно, замыслы поэтических произведений чисто тесно связаны с философией, социальной дидактикой и т.п. Как художественное произведение не исчерпывается только эстетической функцией, так и сама эстетическая функция не сводима только к поэтическому произведению; обращение оратора, бытовой разговор, газетные статьи, рекламные объявления, научное исследование — все может содержать эстетические аспекты, выражать эстетическую функцию и часто использовать слова в и для себя (в их имманентной ценности), а не просто как референциальный прием (т.е. не для обозначения предметов).

В прямой оппозиции строго монистическому взгляду находится механицистическая точка зрения, признающая множественность функций поэтического произведения и сознательно или бессознательно рассматривающая художественное произведение как механический агломерат функций. Ввиду того, что поэтическое произведение обладает и референциальной функцией, пред-

ставители последней точки зрения рассматривали художественное произведение как непосредственный документ культурной истории, общественных отношений или биографии. В противоположность одностороннему монизму и одностороннему плюраризму существует такая точка зрения, которая объединяет понимание многообразия функций поэтического произведения и осознание его единства, т.е. той функции, которая объединяет и определяет художественное произведение. С этой точки зрения поэтическое произведение нельзя определить как осуществляющее только эстетическую, или эстетическую и другие функции; скорее поэтическое произведение может быть определено как словесное сообщение, доминантой которого является эстетическая функция. Естественно, что знаки, указывающие на осуществление эстетической функции, не являются всегда одинаковыми или неизменными. Каждый поэтический канон, каждая совокупность поэтических норм эпохи образует обязательные различительные элементы, без которых произведение не может быть идентифицировано как поэтическое.

Определение эстетической функции как доминанты поэтического произведения позволяет нам определять иерархию различных языковых функций в рамках поэтического произведения. В референциальной функции знак обладает минимальной внутренней связью с обозначаемым объектом, и поэтому сам по себе играет минимальную роль; с другой стороны, экспрессивная функция предполагает более прямое, непосредственное взаимоотношение между знаком и обозначаемым объектом и таким образом — большее внимание к внутренней структуре знака. В сравнении с референциальным языком, эмотивный язык, для которого экспрессивная функция является примерной, как правило, более близок поэтическому языку, который всегда направлен на знак как таковой. Поэтический и эмоциональный языки часто пересекаются, вследствие чего эти два ряда очень часто совершенно ошибочно отождествляются. Если эстетическая функция является доминантой словесного сообщения, то тогда в этом сообщении могут быть использованы многие приемы экспрессивного языка, однако в этом случае они будут подчинены

определяющей функции произведения, т.е. трансформированы доминантой.

Изучение понятия доминанты имело важные последствия для формирования взглядов формалистов на литературную эволюцию. В эволюции поэтических форм существенным является не столько исчезновение одних и появление других элементов, сколько сдвиг во взаимоотношениях между различными компонентами системы, другими словами, вопрос о сдвиге доминанты. В пределах одного комплекса поэтических норм в целом или, особенно, в последовательности таких норм, существенных для данного поэтического жанра, элементы бывшие первоначально вторичными становятся существенными и первичными. С другой стороны элементы, первоначально составлявшие доминанту, становятся вспомогательными и необязательными. В ранних работах Шкловского художественное произведение определялось просто как сумма художественных приемов, а поэтическая эволюция рассматривалась как их простая замена. В процессе дальнейшего развития формализма была выдвинута более точная концепция художественного произведения как структурированной системы, регулярно упорядоченной иерархии художественных приемов. Поэтическая эволюция является сдвигом в этой иерархии. Иерархия художественных приемов изменяется в рамках определенного поэтического жанра, более того, сам такой сдвиг влияет на иерархию художественных жанров и одновременно на распределение художественных приемов среди отдельных жанров. Жанры, прежде составлявшие второй ряд, бывшие несущественными вариантами, теперь выдвигаются вперед, а канонические вытесняются на периферию. Во многих работах формалистов с этой точки зрения изучаются конкретные периоды истории русской литературы. Гуковский анализирует эволюцию поэзии XVIII века, Тынянов и Эйхенбаум с многочисленными учениками исследуют эволюцию русской поэзии и прозы первой половины XIX века, Виктор Виноградов изучает эволюцию русской прозы, начиная с Гоголя, Эйхенбаум рассматривает развитие прозы Толстого на

фоне современной русской и европейской прозы. Образ истории русской литературы существенно меняется, он становится несравненно более богатым и, вместе с тем, более монолитным, более синтетичным и более упорядоченным, чем были все *membra disjecta* предшествующего литературоведения.

Однако, вопросы эволюции не ограничиваются только историей литературы. Одновременно встает вопрос относительно изменений во взаимоотношениях между отдельными искусствами и здесь тщательное исследование переходных областей является особенно плодотворным: ср. например, анализ переходной области между живописью и литературой (иллюстрация), или анализ смежной области между музыкой и поэзией — романс.

Наконец, возникает проблема изменения взаимоотношений между искусством и другими тесно связанными сферами культуры, в особенности между литературой и другими видами словесных сообщений. Здесь особенно очевидно непостоянство границ в изменении содержания и объема отдельных сфер. Особый интерес для исследователя представляют переходные жанры. В определенные периоды развития литературы такие жанры оцениваются как внелитературные и непозитивские, в другие же периоды они могут выполнять важную литературную функцию, поскольку включают элементы, которые эфатазируются художественной литературой в данный период, в то время как канонические чистые формы лишены таких элементов. Такими переходными жанрами являются, например, различные формы *littérature intime* — письма, дневники, записные книжки, путевые заметки и т.п., которые в отдельные периоды (например, в русской литературе первой половины XIX века) играют важную роль во всем комплексе художественных ценностей.

Другими словами, непрерывный сдвиг в системе художественных ценностей подразумевает постоянную переоценку различных явлений искусства. То, что с точки зрения старой системы осмеивалось и осуждалось как несовершенное, диле-



тантское, отклоняющееся или просто неправильное, или то, что считалось еретическим, декадентским и никчемным, с точки зрения новой системы может быть воспринято как положительная ценность. Стихи таких поздних русских романтиков как Тютчев и Фет осуждались реалистической критикой за ошибки, за вызывающую небрежность и т.п. Тургенев, опубликовавший эти стихи, тщательно исправлял их ритм и стиль, чтобы улучшить их и приспособить к существующим нормам. До недавнего времени тургеневская редакция этих стихотворений оставалась канонической, пока первоначальные тексты не были восстановлены, реабилитированы и признаны первым шагом на пути к новой концепции поэтической формы. Чешский филолог И.Краль отвергал стихи Эрбена и Челаковского как ошибочные и корявые с точки зрения реалистической поэтики. В новое время эти стихи были высоко оценены как раз за те черты, которые в свое время были осуждены во имя реалистического канона. Произведения великого русского композитора Мусоргского не соответствовали правилам инструментовки конца XIX века и Римский-Корсаков, мастер композиционной техники этого периода обновил, их в соответствии с преобладающими вкусами эпохи. Однако, новое поколение поддержало основополагающие ценности, обязанные своим возникновением технической "неподготовленности" Мусоргского и временно подавленные исправлениями Римского-Корсакова и, естественно, сняло ретушь с таких произведений как "Борис Годунов".

Сдвиг, трансформация отношений между отдельными художественными компонентами стало центральной темой исследований формалистов. Этот аспект формального анализа поэтического языка имел пионерское значение для лингвистики в целом, поскольку явился важным импульсом в преодолении разрыва между диахроническим историческим методом и синхронным методом хронологического среза. Именно исследования формалистов явно показали, что сдвиг и изменения являются не только историческими фактами (исходное А заме-



няется на  $A_I$ ), но что сдвиг является непосредственно наблюдаемым синхронным явлением, релевантной художественной ценностью. Читатель стихотворения или зритель постоянно имеет в виду явления двух порядков: традиционный канон и художественное новаторство как отклонение от него. Новаторство воспринимается только на фоне предшествующей традиции. Исследования формалистов пролили свет на то, что сохранение традиции и отказ от традиционных форм образуют сущность каждого нового произведения искусства.

## НАХОЖДЕНИЕ ДОМИНАНТЫ В ТЕКСТЕ

Я предлагаю ввести эту работу в строгие рамки для того, чтобы выяснить какие-то реальные, а не фиктивные отношения. Предпосылки.

1). Идея не обязательно является основным признаком (доминантой) в общей структуре комплекса.

2). Идею можно считать "концепцией", если она превосходит по количеству обнимаемого ею образного материала все другие идеи того же комплекса.

3). Она будет доминантой, если охватывает больше 50% всего словесного материала (выраженного в цифрах какого-либо объемного знаменателя).

4). Концепция может быть сложной, идейно-эмоциональной, т.е. один и тот же словесный материал может выражать и идею и эмоцию. При этом еще и самая эмоция может быть сложной (грустная любовь, возмущенная насмешка и т.д.). Отсюда произведения поучительно-сатирические, комико-эротические, трагико-панегирические и т.п.

5). Идея должна быть *expressis verbis* выражена в тексте произведения: только тогда можно сказать, что она в нем наличествует. Выводить ее путем произвольной экзегезы — бесплодное занятие.

### Метод.

- 1) Приступать к взвешиванию концепции следует лишь после достаточно детального анализа поэтики данного произведения (иконики, топики, сюжета).
- 2) Взвешивать нужно не одну идею, а все идеи, ясно сформулированные в исследуемом тексте. Если какая-нибудь идея явственно эпизодична, т.е. связана со словесным материалом ничтожного объема (случайно процитированная послови-

ца, мнение второстепенного персонажа, ничем в дальнейшем не подтвержденное и т.п.), то ею можно пренебречь.

- 3) Брать нужно идею только в тех выражениях, в каких она дана автором. Ни в коем случае нельзя перефразировать ее наобум; но можно дополнить ее из другого варианта, имеющегося в том же тексте. Отнюдь нельзя безоговорочно переносить идею из одного произведения того же автора в другое.
- 4) Идею брать только в контексте. Если, например, идея выражена антагонистом автора и постоянно опровергается ходом действия и репликами других персонажей, то, очевидно, доминантным является отрицание этой идеи, а не она сама.
- 5) Для взвешивания нужно подсчитывать слова и неделимые выражения, относящиеся к идее, по тому принципу, который изложен в § 6, 2а.
- 6) Внесюжетные мотивы (т.е. глагольные выражения), относящиеся к идее, включаются в общую топику, как существительные и прилагательные, причем глагол с дополнением или адвербиалом считается за одну единицу. Например, такими единицами к идее "богатство — высшее благо" могут служить: "нажил богатство", "сумел разбогатеть", "продал выгодно".
- 7) Сюжетные мотивы подсчитываются отдельно. Может оказаться, что образы в большинстве относятся к одной концепции (например, к панегирику воинской доблести), а ход действия — к другой (например, к утверждению власти судьбы), то в синтезе будут стоять две доминанты: одна для эйдологии, другая для тематики.
- 8) Полученное число единиц надо взвесить на каком-нибудь объемном знаменателе.

Р.О. ЯКОВСОН

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕАЛИЗМЕ

До недавнего времени история искусства, в частности история литературы, была не наукой, а *sauserie*. Следовала всем законам *sauserie*. Бойко перебегала от темы к теме, от лирических словоизлияний об изяществе формы к анекдотам из жизни художника, от психологических тризмов к вопросу о философском содержании и социальной среде. Говорить о жизни, об эпохе на основании литературных произведений — такая благодарная и легкая задача; копировать с гипса благодарнее и легче, нежели зарисовывать живое тело. *Sauserie* не знает точной терминологии. Напротив, разнообразие наименований, вквивокация, дающая повод к каламбурам, — все это часто придает большую прелесть разговору. Так и история искусства не знала научной терминологии, пользовалась обиходными словами, не подвергая их критическому фильтру, не ограничивая их точно, не учитывая их многозначности. Например, историки литературы безбожно путали идеализм, как обозначение определенного философского миропонимания, и идеализм в смысле бескорыстия, нежелания руководиться узко материальными побуждениями. Еще безнадежней путаница вокруг термина «форма», блестяще вскрытая в трудах Антона Марти по общей грамматике. Но особенно не повезло в этом отношении термину «реализм». Некритическое употребление этого слова, чрезвычайно неопределенного по своему содержанию, привело к роковым последствиям.

Что такое реализм в понимании теоретика искусства? Это — художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия. Реалистическими — мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность,

правдоподобными. И уже бросается в глаза двузначность:

1. Речь идет о стремлении, тенденции, т.е. под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором, как правдоподобное (значение А).

2. Реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю, как правдоподобное (значение В).

В первом случае мы вынуждены оценивать имманентно, во втором мое впечатление оказывается решающим критерием. История искусства безнадежно смешивает оба эти значения термина "реализм". Моей, частной, местной точке зрения приписывается объективное, безусловно достоверное значение. Вопрос о реализме либо ирреализме тех или иных художественных творений сводится негласно к вопросу о моем к ним отношении. Значение А подменяется незаметно значением В.

Классики, сентименталисты, отчасти романтики, даже "реалисты" XIX века, в значительной степени модернисты и, наконец, футуристы, экспрессионисты и т.п. не раз настойчиво провозглашали верность действительности, максимум правдоподобия, словом, реализм — основным лозунгом своей художественной программы. В XIX веке этот лозунг дает начало названию художественного направления. Нынешняя история искусства, особенно литературы, создана по преимуществу эпигонами этого направления. Поэтому частный случай, отдельное художественное течение осознается, как совершенное осуществление рассматриваемой тенденции, и в сопоставлении с ним оценивается степень реализма предшествующих и последующих художественных направлений. Таким образом, негласно происходит новое отождествление, подставляется третье значение слова "реализм" (значение С), а именно сумма характерных признаков определенного художественного направления XIX столетия. Иными словами, реалистические произведения прошлого века представляются историку литературы наиправдоподобнейшими.

Подвергнем анализу понятие художественного правдоподобия. Если в живописи, в изобразительных искусствах можно



впасть в иллюзию возможности некоей объективной, безотносительной верности действительности, то вопрос о „природном“ (по терминологии Платона) правдоподобию словесного выражения, литературного описания совершенно очевидно лишен смысла. Может ли возникнуть вопрос о большем правдоподобию того или иного вида поэтических тропов, можно ли сказать, что такая-то метафора или метонимия объективно реальней? Да и в живописи реальность условна, так сказать фигуральна. Условны методы проекции трехмерного пространства на плоскость, условна окраска, абстрагирование, упрощение передаваемого предмета, отбор воспроизводимых признаков. Условному живописному языку надо научиться, чтобы увидеть картину, подобно тому, как нельзя понять сказанного, не зная языка. Эта условность, традиционность живописной подачи в значительной степени обуславливает самый акт нашего зрительного восприятия. По мере накопления традиции, живописный образ становится идеограммой, формулой, с которой немедленно по смежности связывается предмет. Узнавание становится мгновенным. Мы перестаем видеть картину. Идеограмма должна быть деформирована. Увидеть в вещи то, чего вчера не видели, должен живописец-новатор, навязать восприятию новую форму. Предмет подается в необычном ракурсе. Композиция, канонизированная предшественниками, нарушается. Так Крамской, один из основоположников так называемой реалистической школы русской живописи, в своих воспоминаниях повествует, как он стремился максимально деформировать академическую композицию, причем этот „беспорядок“ мотивирован приближением к реальности. Это — типичная мотивировка *Sturm und Drang*'а новых художественных направлений, т.е. мотивировка деформации идеограмм.

В практическом языке существует ряд эвфемизмов — формул вежливости, слов, называющих обиняком, намекающих, условно поставленных. Когда мы хотим от речи правдивости, естественности, выразительности, мы отбрасываем привычный салонный реквизит, называем вещи своим именем, и эти названия звучат, они свежи, мы говорим о них: *c'est le mot*. Но вот в нашем словоупотреблении имя сжилось с обозначаемым пред-

метом и тогда обратно, если мы хотим выразительного наименования, мы прибегаем к метафоре, намеку, иносказанию. Оно звучит чувствительней, оно показательней. Иначе говоря, стремясь найти подлинное слово, которое бы нам показало предмет, мы пользуемся словом притянутым, непривычным для нас, по крайней мере в данном приложении, словом изнасилованным. Таким неожиданным словом может сказаться и фигуральное и собственное название предмета — в зависимости от того, что в ходу. Примеров тому — пропасть, особенно в истории непристойного словаря. Назвать акт своим именем — это звучит забористо, но, если в данной среде крепкое словечко не в диковинку, троп, эвфемизм действует сильнее, убедительней. Таково русское гусарское „утилизировать“. Потому-то обидней иностранные термины, и они охотно в этих целях перенимаются, оттого-то удесятеряет действенность термина немислимый эпитет — голландский или моржовый, притянутый русским ругателем к имени предмета, не имеющего ни к моржам, ни к Голландии никакого отношения. Потому-то мужик перед ходовым упоминанием о совокуплении с матерью (в пресловутых бранных формулах) дает предпочтение фантастическому образу совокупления с душой, еще воспользовавшись для усиления формой отрицательного параллелизма („твою душу не мать“).

Таков и революционный реализм в литературе. Слова вчерашнего повествования больше ничего не говорят. И вот предмет характеризуется по признакам, которые вчера признавались наименее характерными, наименее достойными передачи, которых не замечали. „Он любит останавливаться на несущественном“, — таково классическое суждение консервативной критики всех времен о современном новаторе. Предоставлю любителю цитат самому подобрать соответствующие материалы из критических отзывов современников о Пушкине, Гоголе, Толстом, Андрее Белом и т.д. Такая характеристика по несущественным признакам представляется адептам нового течения более реальной, нежели окаменелая традиция, им предшествующая. Восприятие иных — консервативнейших — продолжает определяться старым канонem, и потому его деформация, осуществ-

вленная новым течением, представляется им отказом от правдоподобия, уклоном от реализма; они продолжают пестовать старые каноны, как единственно реалистические. Итак, поскольку мы выше говорили о значении А термина реализм, т.е. о тенденции к художественному правдоподобию, мы видим, что такое определение оставляет место для двусмыслницы.

А<sub>1</sub> – тенденция к деформации данных художественных канонов, осмысленная, как приближение к действительности.

А<sub>2</sub> – консервативная тенденция в пределах даваемой художественной традиции, осмысленная, как верность действительности.

Значение В предусматривает мою субъективную оценку данного художественного явления, как верного действительности; итак, подставив полученные результаты, находим:

Значение В<sub>1</sub> – т.е. Я революционер в отношении к данным художественным навыкам, и деформация оных воспринимается мною, как приближение к действительности.

Значение В<sub>2</sub> – т.е. Я консерватор, и деформация данных художественных навыков воспринимается мною, как извращение действительности.

В последнем случае только художественные факты, не противоречащие, на мой взгляд, данным художественным навыкам, могут быть названы реалистическими, но, поскольку наиреалистичнейшими, с моей точки зрения, являются именно мои навыки (традиция, к которой я принадлежу), то, учитывая, что в рамках иных традиций, даже не противоречащих моим навыкам, последние осуществлены не вполне, я усматриваю в этих традициях лишь частичный, зачаточный, недоразвившийся или уподочный реализм, между тем, как единственно подлинным реализмом объявляется тот, на котором я воспитан. В случае же В<sub>1</sub> я обратно ко всем художественным формулам, которые противоречат данным художественным навыкам, для меня неприемлемым, отношусь так же, как в случае В<sub>2</sub> я бы отнесся к формам НЕ противоречащим. В этом случае я легко могу приписать реалистическую тенденцию (в А<sub>1</sub> смысле слова) формам, вовсе не задуманным, как таковые. Так примитивы часто интерпрети-

ровались под углом зрения  $B_1$ . Бросалось в глаза их противоречие канонам, на которых мы воспитаны, тогда как их верность своему канону, традиционность упускалась из виду ( $A_2$  истолковывалось, как  $A_1$ ). Точно так же писания, вовсе не задуманные, как поэтические, могут быть восприняты и истолкованы, как таковые. Ср. отзыв Гоголя о поэтичности описи драгоценностей московских царей, замечание Новалиса о поэтичности азбуки, заявление футуриста Крученых о поэтическом звучании счета из прачечной или поэта Хлебникова о том, как порою опечатка художественно искажает слово.

Конкретное содержание  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $B_1$  и  $B_2$  крайне относительно. Так современный оценщик усмотрит реализм у Делакруа, но не в Делароше, в Эль Греко и Андрее Рублеве, но не в Гвидо Рени, в скифской бабе, но не в Лаокооне. Как раз обратно судил бы воспитанник академии прошлого века. Улавливающий правдоподобие Расина не улавливает правдоподобия у Шекспира и наоборот.

Вторая половина XIX века. Группа художников борется в России за реализм (первая фаза С, т.е. частный случай  $A_1$ ). Один из них — Репин пишет картину «Иван Грозный убил сына». Соратники Репина приветствуют ее, как реалистическую (С — частный случай  $B_1$ ). Обратно — академический учитель Репина возмущен нереальностью картины, подробно вычитывает извращения правдоподобия у Репина в сопоставлении с единственно для него правдоподобным академическим канонам (т.е. с точки зрения  $B_2$ ). Но вот академическая традиция изжита, канон «реалистов» — передвижников усваивается, становится социальным фактом. Возникают новые живописные тенденции, начинается новый *Sturm und Drang*, в переводе на язык программных деклараций — ищут новой правды. Современному художнику картина Репина поэтому, разумеется, представится неестественной, неправдоподобной (с точки зрения  $B_1$ ), и лишь консерватор чтит «реалистические заветы», силится глядеть глазами Репина (вторая фаза С, т.е. частный случай  $B_2$ ). Репин, в свою очередь, не усматривает в Дега и Сезане ничего, кроме кривлянья и извращения (с точки зрения  $B_2$ ). На этих приме-



рах очевидна вся относительность понятия „реализм“; между тем, историки искусства, по своим эстетическим навыкам принадлежа, как мы уже оговаривали, в большинстве к эпигонам „реализма“ (С второй фазы), произвольно ставят знак равенства между С и В<sub>2</sub>, хотя в действительности С — лишь частный случай В. Как мы знаем, А негласно подменяется значением В, причем не улавливается принципиальное различие между А<sub>1</sub> и А<sub>2</sub>, разрушение идеограмм осознается лишь, как средство к созданию новых, — самодовлеющего эстетического момента в деформации консерватор, разумеется, не воспринимает. Таким образом, имея в виду как будто А (собственно А<sub>2</sub>), историки искусства в действительности апеллируют к С. Поэтому, когда историк литературы примерно заявляет — „русской литературе свойствен реализм“, то это звучит равносильно афоризму „человеку свойственно быть двадцатилетним“.

Поскольку утвердилась традиция, что реализм это С, новые художники реалисты (в смысле А<sub>1</sub> этого термина) вынуждены объявить себя неореалистами, реалистами в высшем смысле слова, натуралистами, устанавливать различие между реализмом приблизительным, мнимым (С) и на их взгляд подлинным (т.е. своим). Я реалист, но только в высшем смысле слова, — заявил уже Достоевский. И почти ту же фразу повторяли поочередно символисты, итальянские и русские футуристы, немецкие экспрессионисты и проч. и проч. Порою эти неореалисты окончательно отождествляли свою эстетическую платформу с реализмом вообще, и поэтому они вынуждены, оценивая представителей С, отлучить их от реализма. Так посмертной критикой был взят под сомнение реализм Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева, Островского.

Самое С характеризуется историками искусства (в частности литературы) очень неопределенно и приблизительно — нельзя забывать, что характеристики дают эпигоны. Ближайший анализ несомненно поставит вместо С ряд величин более точного содержания, обнаружит, что отдельные приемы, которые мы относим огульно к С, характерны далеко не для всех представителей так называемой реалистической школы и, обратно,



обнаруживаются и вне ее.

Мы уже говорили о прогрессивном реализме, как о характеристике по несущественным признакам. Один из приемов такой характеристики, культивированный, между прочим, рядом представителей школы С (в России – так называемой гоголевской школой), и потому иногда неправильно отождествляемый с С вообще, это – уплотнение повествования образами, привлеченными по смежности, т.е. путь от собственного термина к метонимии и синекдохе. Это “уплотнение” осуществляется наперекор интриге, либо вовсе отменяет интригу. Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства – Бедной Лизы и Анны Карениной. Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке. Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным, хотя по сравнению с авантюрным романом XVIII века, рассказ Карамзина – тоже цепь несущественных признаков. Если в авантюрном романе XVIII века герой встречал прохожего, то именно того, который нужен ему или, по крайней мере, интриге. А у Гоголя или Толстого или Достоевского герой обязательно встретит сперва прохожего ненужного, лишнего с точки зрения фабулы, и будет иметь с ним разговор, из которого для фабулы ничего не последует. Поскольку такой прием нередко объявляется реалистическим, обозначим его через D, повторяя, что D часто бывает представлено в С.

Мальчику задают задачу: из клетки вылетела птица; за какое время долетела она до леса, если ежеминутно пролетала столько-то, а расстояние между клеткой и лесом такое-то. Мальчик спрашивает: а какого цвета была клетка? Этот мальчик был типичным реалистом в D смысле слова.

Или еще анекдот – “армянская загадка”: висит в гостинной, зеленый. Что такое? Оказывается: селедка. Почему в гостинной? А не могли повесить? Почему зеленый? Выкрасили. Но зачем? Чтобы труднее было отгадать. Это стремление, чтобы труднее было отгадать, эта тенденция к замедлению узнавания ведет к акцентированию нового признака, к новопритяннутому эпитету. В искусстве неизбежны преувеличения, писал Досто-

евский; чтобы показать вещь, надо деформировать ее вчерашний облик, окрасить ее, как окрашивают препараты для наблюдения под микроскопом. Вы расцвечиваете предмет по-новому и думаете: он стал ошутительней, очевиднее, реальней (A<sub>I</sub>). Кубист умножил на картине предмет, показал его с нескольких точек зрения, сделал осязательнее. Это — живописный прием. Но есть еще возможность — в самой картине мотивировать, оправдать этот прием; например, предмет повторен, отраженный в зеркале. Точно так же в литературе. Селедка — зеленая, ибо выкрасили — ошеломляющий эпитет реализован — троп обращается в эпический мотив. Зачем выкрасили — ответ у автора найдется, но на деле справедлив один ответ: чтобы труднее было отгадать. Таким образом несобственный термин может быть навязан предмету, либо может быть подан, как частная концепция этого предмета. Отрицательный параллелизм отвергает метафору во имя собственного термина. «Я не дерево, я женщина» — говорит девушка в стихотворении чешского поэта Шрамка. Это литературное построение может быть оправдано, из черты сказа стать деталью сюжетного развития. — Одни говорили: это следы горностая, другие отвечали: нет, это не следы горностая, это проходил Чурила Пленкович. — Обращенный отрицательный параллелизм отвергает собственный термин для метафоры (в цитированном стихотворении Шрамка — «я не женщина, я дерево» или в театральной пьесе другого чешского поэта Чапка: — Что это? — Носовой платок. — Это не носовой платок. Это прекрасная женщина, стоящая у окна. Она в белой одежде и мечтает о любви...).

В русских эротических сказках образ совокупления часто подается в терминах обращенного параллелизма, равно, как и в свадебных песнях, с той разницей, что в этих песнях метафорическое построение обычно ничем не оправдано, между тем, как в сказках эти метафоры мотивируются, как способ соблазнить девуку, примененный лукавым героем сказки, или же эти метафоры, рисующие совокупление, мотивируются, как зверячье истолкование непонятного для зверей человеческого акта. Последовательная мотивировка, оправдание поэтических построе-

ний также порою называется реализмом. Так чешский романист Чапек-Ход полушутя называет «реалистической главой» мотивировку путем тифозного бреда «романтической» фантастики первой главы повести «Самый западный славянин».

Обозначим такой реализм, т.е. требование последовательной мотивировки, реализации поэтических приемов, через Е. Это Е часто смешивается с С, В и т.д. Поскольку теоретики и историки искусства (в особенности литературы) не различают разнородных понятий, скрывающихся под термином «реализм», постольку они обращаются с ним, как с мешком, беспредельно растяжимым, куда можно упрятать все, что угодно.

Возражают: нет, не все, что угодно. Фантастику Гофмана никто не назовет реализмом. Значит, какое-то одно значение у слова «реализм» все-таки есть, что-то может быть взято за скобку.

Отвечаю, никто не назовет лопаты косой, но это не значит, что слово «коса» наделено всего одним значением. Нельзя отождествлять безнаказанно различных значений слова «реализм», как нельзя, не рискуя прослыть умалишенным, смешивать женскую косу с железной. Правда, первое смешение легче, ибо различные понятия, скрывающиеся за единым термином «ключ», между собой резко разграничены, между тем, как мыслимы факты, о которых можно одновременно сказать: это реализм в С, В, А<sub>I</sub> и т.д. смысле слова. Но тем не менее С, В, А<sub>I</sub> и т.д. смешивать недопустимо. Вероятно, существуют в Африке арапы, которые и в игре арапы. Несомненно, существуют альфонсы с крестным именем Альфонс. Это не дает повода каждого Альфонса называть альфонсом и не дает основания делать выводы о том, как играет в карты арапское племя. Заповедь самоочевидна до глупости, тем не менее говорящие о художественном реализме против нее беспрестанно погрешают.

О.М.БРИК

## РИТМ И СИНТАКСИС

(Материалы к изучению стихотворной речи)

### О РИТМЕ

Слово "ритм" так часто употреблялось в метафорическом, образном смысле, что необходимо произвести очистку налипших художественных наслоений, прежде чем воспользоваться им, как термином.

Под ритмом обычно разумеют все то, что "равномерно" чередуется, — причем совершенно безразлично, что именно чередуется. Музыкальный ритм — чередование звуков во времени. Стихотворный ритм — чередование слогов во времени. Хореографический ритм — чередование движений во времени.

Даже захватываются и соседние области: говорят о чередовании — ритмическом — пуговиц на жилетке, о ритмическом чередовании дня и ночи, зимы и лета. Словом, везде, где можно найти какое-то периодическое повторение элементов во времени или пространстве, там говорят о ритме.

Такое чисто образное, художественное словоупотребление было бы опасно, если бы оно так и оставалось в области искусства. Но сплошь и рядом на этом художественном образе пытаются построить научную теорию ритма. Так, например, пытаются доказать, что ритм художественных произведений (стихов, музыки, танца) есть не что иное, как следствие естественного ритма — ритма сердцебиения, ритма чередования ног при ходьбе. Здесь явный перенос метафоры в научную терминологию.

Ритм, как научный термин, обозначает особое оформление двигательных процессов. Оформление условное, ничего общего с естественным чередованием астрономических, биологических, механических и пр. движений не имеющее. Ритм — это особенным образом оформленное движение.



Надо строго различать движение и результат движения. Если человек, прыгая по болоту, оставляет следы, то чередование этих следов, как бы оно равномерно ни было, не есть ритм. Ритмически оформлено будет самое прыгание, а следы от прыжков — это только данные для суждения об этом прыгании. Говорить, что следы расположены ритмически, не научно.

В стихотворении, напечатанном в книжке, мы имеем организацию именно таких следов движения. Ритмически оформленной может быть только стихотворная речь, а не результат этой речи.

Такое разграничение понятия имеет не только академическое значение, но и огромное практическое. Все попытки найти законы ритма сводились до сих пор к изучению не самого ритмически оформленного движения, а к изучению сочетаний следов этого движения.

Исследователи стихотворного ритма копались в стихах, разбивая их на слоги, на стопы и пытались в этом анализе найти законы ритма. На самом деле же все эти стопы и слоги не существуют сами по себе, а существуют только как результат определенного ритмического движения. Они могут дать только некоторые указания на тот ритмический ход, результатом коего они явились.

Ритмическое движение первое стиха. Не ритм может быть понят из стихотворной строки, а обратно — стихотворная строка может быть понята из ритмического движения.

Есть у Пушкина строка: "Легким зефиром летит". Эта строка может быть прочитана двояко. "Легким зефиром летит" или "Легким зефиром летит". Сколько бы ни комбинировать и анализировать слоги, стопы, звуки этой строчки, мы никогда не узнаем, как можно прочесть эту строку; но, прочтя все строчки этого стихотворения и дойдя до этой строки, мы ее непременно прочтем "Легким зефиром летит", потому что весь импульс ритмический этого стихотворения хореический, а на дактилический.

Мы правильно прочли строку, потому что мы знали тот ритмический импульс, результатом коего она явилась. Та же



строка, включенная в дактилический контекст, будет прочитана "Легким зефиром летит".

До того, как мы прочли эту строку, не было ударения ни на "е" ни на "и". После прочтения строки ударение оказалось на "е", а могло при случае оказаться и на "и".

Поэтому, вообще говоря, правильно говорить не об ударных и неударных слогах, а об ударенных и неударенных. Теоретически каждый слог может быть ударенным и неударенным, — все зависит от ритмического импульса.

Вот почему совершенно бесплодны все попытки разделить слоги на ударные, полуударные, неударные, слегка ударные и т.д., стараясь таким путем проникнуть в многообразие ритмического движения. Все зависит от ритма стихотворной речи, следствием которой явились эти слоговые ряды.

Постоянные недоумения, которые возникают у исследователей, когда пытаются зафиксировать ударность каждого слога, и оказывается, что при различном произнесении стиха результаты получаются разные, объясняются именно этой путаницей ритмического импульса и готовой строки.

Если исходить из примата ритмического движения, то ничего нет удивительного в том, что при различных чтениях получаются различные результаты; ничего нет удивительного, если мы, прочтя какое-либо стихотворение на иной манер, получаем иное чередование ударных единиц.

Особенно ясно это соотношение ритмического импульса с его материальным результатом в хореографии, хотя и здесь пытаются объяснить ритм чередованием и сочетанием определенных движений. Но это беспомощная попытка.

В танце очевидно, что все дело в каком-то первоначальном импульсе, в какой-то первоначальной ритмической формуле, которая воплощается в самые разнообразные кинетические результаты.

Никому не придет в голову говорить, что человек, танцующий вальс, комбинирует какие-то определенные периодические повторяющиеся движения. Ясно, что, танцуя вальс, человек

выполняет некую заданную ему формулу, которая впервые всякого конкретного ее воплощения. Поэтому вальс не имеет конца, — он может быть оборван в любой момент, он не дает определенной суммы элементов. Сумма этих элементов в начале танца неизвестна, а поэтому не может быть и речи о равномерном распределении их в пространстве и во времени.

В сценически оформленном танце мы имеем попытку заменить ритмический импульс комбинацией хореографических движений. Разница между так называемыми народными танцами в жизни, в быту и этими же танцами, именуемыми характерными, на сцене в том и заключается, что первые танцуются на чистом ритмическом импульсе, а вторые строятся на композиции хореографических положений. Первые имеют начало, то не имеют установленного конца. Вторые — фиксированы от начала и до конца.

### РИТМИЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС

Что же такое ритмический импульс? Точное определение этого понятия должно дать ключ ко всем сложным вопросам ритма.

Всякое движение имеет два признака, по которым оно протекает; движение может быть слабее и интенсивней, оно может длиться и прекращаться. Если мы бьем палкой по барабану, то мы можем бить или сильнее, или слабее. Мы можем длительно бить и можем бить с перерывами. Если мы говорим, то мы можем или сильней напирать на отдельные слоги и слова, или слабей; мы можем говорить долго подряд и можем говорить с перерывами. Всякое движение имеет эти два признака, и оформление движения есть оформление этих двух признаков.

Когда мы исследуем стихотворный ритм по имеющимся стихотворениям, то мы изучаем комбинацию ударных и неударных слогов, комбинацию междусловесных или междустрочных перерывов.

Ударность и прерывность — это и есть результаты тех

двух признаков движения; поэтому, когда мы говорим о стихотворном ритме, мы должны найти ту формулу, по которой эти два признака в стихотворной речи организованы. В разговорной речи мы имеем определенную кинетическую организацию интенсивности и прерывности. В стихотворной речи организация этих элементов иная. Найти разницу между этими двумя системами — это и значит найти основной признак ритмического импульса.

Можно стихотворение прочесть по-разговорному: те же будут слова, тот же синтаксис, но результаты будут иные. Разница в различной кинетической установке: в одном случае, в разговорном, мы будем иметь установку разговорной речи, во втором — будет действовать условный ритмический импульс.

Строчка "Пролетарии всех стран, соединяйтесь", которую мы произносим в разговорной речи, ничего общего не имеет со строкой "Пролетарии всех стран, соединяйтесь", которую мы произносим в анапестическом стихотворении Тана. Слова те же и смысл тот же, но вещи эти разного порядка. В одном случае — это по-разговорному оформленная фраза, лозунг; во втором — это продукт ритмического движения.

Ритмический импульс, ритмическая установка движения существует в сознании еще до всякой ее материализации. Ямбический ритм, например, существует еще до ямбического стихотворения.

Признаки данного ритмического импульса состоят из комбинации интенсивностей и перерывов.

Ямбический импульс — это такой импульс, когда интенсивности повторяются равномерно, после равных промежутков времени, причем интенсивности идут нарастая.

Хореический импульс — это такой импульс, где интенсивности также повторяются через определенное количество времени, но где они идут убывая.

Данный ритмический ряд может прерываться различно. Отсюда различные ямбические и хореические ритмы, которые при общем признаке интенсивностей будут иметь различные признаки прерывности. В результате мы получаем многообразие ямбических или хореических форм.

Все эти формы существуют, как сказано, еще до их словесного оформления. Слово появляется как материализация этих ритмических форм.

Материализация может быть различна. Если ритмическая кривая материализуется так, что каждая ее часть совпадает со слогом, то мы получаем силлабическую стихотворную речь. В силлабическом стихосложении ритмическая кривая распадается и вновь связывается системой слоговых делений слов. Вне слога ритмический импульс не осуществляется. Выпадение какого-нибудь слога разрушает ритмический ряд.

Обычно именно эта силлабическая материализация ритмической кривой считается необходимым признаком стихотворной речи; между тем — это только одна из ее возможных форм. Существуют стихосложения, в которых ритмическая кривая распадается не на отдельные слоги, а формирует целые словесные комплексы. Таково русское народное стихосложение, таково стихосложение Маяковского.

Силлабическое стихосложение можно сравнить с темперированным музыкальным строем, тем строем, в котором хроматизм звука фиксирован в определенном количестве тонов. В темперированной октаве имеется 12 полутонов. В эти 12 полутонов включено все хроматическое многообразие — от нижнего до верхнего "до".

Точно так же в стихотворной строке, имеющей определенное количество слогов, включено все многообразие ритмической интенсивности — от первого до последнего слога.

Революционная значимость футуристического стиха, главным образом стиха Маяковского, заключается в освобождении ритмической кривой от ее слогового субстрата.

Уже символисты расшатывали эту зависимость, вводя добавочные слоги или выкидывая отдельные слоги из силлабического ряда; но эти отступления ощущались еще на фоне силлабической системы как исключения.

У Маяковского этот разрыв ритмического движения от слогового ряда стал правилом.

Классические системы силлабического стиха (французский и русский до Ломоносова) ограничились связью ритмичес-

кой кривой со слоговым рядом. Система ритмических интенсивностей не совпадала с естественной разговорной интенсивностью словесного материала. Строка, прочитанная вне ритмического импульса, имела иные речевые ударения, чем та же строка, прочитанная в стихотворной речи. Ритмические и разговорные ударения не совпадали.

Постепенно эволюционируя, ритмическая кривая стала и в этом отношении — в отношении интенсивностей — приближаться к разговорной речи. В результате получилось совпадение ритмических и разговорных интенсив, и силлабическое стихосложение сменилось силлаботоническим.

Дальнейшая эволюция шла по линии усиления тонического момента и ослабления силлабического; в результате получился тонический — не силлабический — стих.

### О СТОПЕ

Во всех учебниках и исследованиях по русскому стихосложению мы неизменно находим главу о стопе.

Говорится о том, что русский стих, наподобие всех остальных систем стихосложения, начиная от греческого, состоит из стоп. Под стопой разумеется комбинации ударных и неударных слогов. Так, например, ямбическая стопа — это стопа, состоящая из одного неударного и одного ударного слога. Хореическая — это стопа, состоящая из одного ударного и одного неударного; причем оказывается, что есть стопы в которых два ударных слога, например спондей.

Таким образом выходит, что первоначальное определение стопы неверно, и что стопа не есть сочетание ударных и неударных слогов, и потому неизвестно, что такое стопа и зачем надо о ней говорить.

О стопе говорят потому, что не могут иначе, как по аналогии с греческим стихосложением, осмыслить строй силлаботонического стиха. А между тем основа греческого стихосложения и основа русского совершенно различны и только внешнее сходство — чередование интенсив — сближает их. И если бы по-



нения ямб, хорей, дактиль и другие употреблялись бы в учебниках русского стиха как условные обозначения, то беда была бы невелика, но все дело в том, что они употребляются всерьез, как термины, и исследователи пытаются путем анализа этих условных обозначений понять природу русского стиха.

Что такое стопа в греческом стихосложении?

Кривая греческого ритмического движения была материализована в слогах, отличавшихся друг от друга долготой; были слоги длинные и слоги краткие. В живой речи отношения этих долгих и кратких слогов едва ли были настолько математически точны, насколько они стали в стихотворной строке. Едва ли долгий слог непременно равнялся по своей длительности двум кратким, но в стихотворной речи это было так. Здесь мы имеем обычное темперирование разговорных интенсив; в результате греческая стихотворная строка распалась на длинные и краткие слоги, причем отношения между долгими и краткими были математически точны  $1 : 2$ .

Разнообразие ритмических импульсов греческого стиха заключалось в том, на какой временной доле начиналось ритмическое понижение: в ямбе движение подымалось на одной доле и понижалось на двух долях (морах); в хорее повышение продолжалось две доли, а понижение одну; в дактиле повышение продолжалось две доли и понижение две доли и т.д. Расстояние от начала одного повышения до начала другого называлось стопой.

Эти повышения и понижения не совпадали с повышениями и понижениями разговорной греческой речи, не совпадали так же, как не совпадают в классическом французском стихе. Мы не знаем точного взаимоотношения между кривой греческой стихотворной строки и прозаической речи, но мы можем представить их себе по аналогии с силлабическим стихом.

Эволюция такова. Вначале совпадения нет никакого: стих, как песня, искажает интонации разговорной речи. Но постепенно начинают намечаться отдельные точки стиха, в котором совпадение ритмических и разговорных интенсив делает

тся все чаще и чаще и, наконец, становится обязательным — канонизируется. Это были обычно или концы стиха или середина стиха перед цезурой.

Учение о стопе складывается в тот первоначальный период развития стиха, когда ритмическая кривая еще совсем независима от кривой разговорной, когда ритмические интонации одни строят весь стих, и все многообразие ритмических форм ограничивается стопным построением.

В первоначальном греческом стихе не может быть исключения из правила, что стопа состоит из повышения и понижения — из арсиса и тезиса. Отсутствие этого признака разрушило бы весь стих. В греческом стихосложении стопа — это единственная и потому необходимая основа стиха.

Совсем иное мы имеем в русском стихе. Русский силлаботонический стих держится на полном совпадении ритмических и разговорных интенсив, и закономерное чередование ударных и неударных слогов не является для него единственным признаком. Доказательство тому эволюция русского стиха в сторону чистой тоники без силлабизма. Эта эволюция была бы невозможна, если бы в самой природе силлаботонического стиха не была заложена возможность этот силлабизм преодолеть.

С момента совпадения ритмической и разговорной кривой интенсив значения стопы, т.е. чисто ритмического явления, падает, стопа не является основным признаком стиха. Стих держится на разговорных, а не на чисто ритмических интенсивах; поэтому всякий раз, когда исследователь подходит к русскому стиху со своим понятием стопы, заимствованным из совершенно иного стихосложения, он не находит тех признаков, которыми эта стопа должна была бы обладать.

То, что в греческом стихосложении было необходимой конструкцией, в русском стихе становится слабой тенью, указывающей на существование какого-то ритмического импульса, уже наполовину разрушенного, уже наполовину заглушенного новой ритмической структурой.

Вполне естественно, что люди, не дожившие до наших времен, не увидевшие перехода силлаботонического стиха в стих тонический, не могли понять тенденции русского стиха и рассматривали его по аналогии с стихом греческим и силлабическим. Но мы, увидевшие и узнавшие стих Блока, Ахматовой, Хлебникова, Маяковского, — для нас эти тенденции ясны, и нам не приходится строить наши изучения русского стиха по аналогии с прошлыми стихосложениями.

Мы можем и должны понять его с высоты сегодняшних достижений. Мы должны изучать его не в его статике, а в его динамике, а динамика эта показывает, что вся история русского силлаботонического стиха — это борьба против силлабизма за чистую тонику.

Стопа — это оплот силлабизма. Изучать русский стих как комбинацию стоп, это значит — изучать его в его статике. Стопа и учение о стопах мешает видеть и понимать живую тенденцию русского стиха; нужно от нее отказаться.

Нужно показать и понять русский стих как систему тонического стиха, еще не освободившегося вполне от пережитков силлабизма. Только такое изучение даст возможность найти не статические, а двигательные пружины в развитии русской стихотворной речи.

### РУССКИЙ СИЛЛАБОТОНИЧЕСКИЙ СТИХ

Система русского стиха, утвердившаяся со времен Ломоносова и Тредьяковского и господствовавшая до последнего времени — до Маяковского, — есть система силлаботоническая.

Эта система характеризуется двумя основными признаками: во-первых, ритмическая кривая материализована в слоговом строении речи и, во-вторых, ритмический ряд интенсив совпадает с интенсивами разговорной речи. Поэтому при изучении нашей силлаботонической системы приходится иметь дело не с чистой ритмической речью, а с неким ее субстратом, выраженным в слоговом ряде.

Это обстоятельство не должно затемнять основного положения, что слог не есть адекватное выражение ритмического импульса, а только условное его замещение. Все исследователи последнего времени смутно ощущали это несоответствие слогового и ритмического ряда; следствием явились теории, различающие метрику от ритмики.

Под метрикой разумели разнообразные системы сочетания слогов, а под ритмикой — некую стихию, которая как бы нарушает это плавное течение слогов и создает суть стиха. Просто-напросто под ритмикой разумели всякое отклонение от метрических законов.

Получилась странная научная концепция: с одной стороны, стих строится по определенным метрическим законам, а с другой — эти метрические законы то-и-дело нарушаются, и в этих-то нарушениях и заключается истинный смысл стиха.

Такая концепция, разумеется, беспомощная и объяснить ничего не может, но самое ощущение неполноты метрической системы для объяснения стихотворной речи закономерно, и разрешения его нужно искать в том, что развитое ритмическое чутье ощущает условность метрического, т.е. слогового ряда.

С этими необходимыми оговорками можно приступать к изучению нашего силлаботонического стиха, оперируя не первоначальным ритмическим рядом, а его субстратом — рядом слоговым.

### КРИВАЯ ИНТЕНСИВ

Всякое движение имеет свойство усиливаться и ослабевать. Различные формы этого усиления и ослабления сводятся к тому, что усиление наступает через определенные промежутки и вся кривая интенсивности носит характер усиливающейся или ослабевающей — в зависимости от того с какого момента начинается движение, со слабого или с усиленного.

Все это возможное многообразие в силлабическом стихе сводится к нескольким элементарным формам: либо мы имеем кривую с усилением через один слог, либо через два. Либо

мы имеем слоговой ряд, начинающийся с слабого слога, либо с сильного. В результате мы имеем пять форм стихотворной силлабической кривой; эти формы принято по аналогии с греческим стихосложением именовать: ямб, хорей, дактиль, анапест и амфибрахий.

Если бы стихотворная речь имела дело с заульным материалом, т.е. если бы те слова, из которых составляется стихотворная строка, ничего не означали и не имели своих интенсив, то эти первоначальные кривые никакого дальнейшего изменения не претерпевали бы.

В самом деле, если взять для опыта какие-либо ничего не значущие слоги и попробовать прочесть их ямбом, хореем, дактилем, анапестом или амфибрахией, то в результате получится совершенно ровная, ничем не вариированная слоговая система, отличающаяся друг от друга только основным распределением ударных и неударных частей. Но как только мы начнем читать одним из пяти возможных способов живой ряд слов, то немелленно обнаружится, что первоначальная ровная кривая интенсив начинает усложняться: получается целая система интенсив — от совсем слабых до очень сильных.

Это обстоятельство смутно ощущалось в работах исследователей русского стиха, но попытки найти причины этого явления были безнадежны. Исследователи старались вывести эту усложненную систему из природы самих слогов, старались доказать, что между неударными и ударными слогами существует целый ряд промежуточных, более или менее ударных. Однако все эти попытки не привели ни к чему, потому что был упущен основной закон, по которому не существует ударных и неударных слогов, а существуют только ударяемые и неударяемые.

Вся сложная система ударных и неударных слогов разлеталась от изменения интонации, от изменения манеры чтения. И это в порядке вещей, потому что та или иная сила слога, есть не природное свойство этого слога, а результат обработки его тем или иным ритмическим импульсом.



Сложная система ритмических интенсив в стихотворной строке не может быть понята вне семантики, вне синтаксиса стихотворной речи. Именно эта семантика, этот синтаксис усложняет так называемую метрическую систему интенсив.

## РИТМИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА

Есть люди, которые полагают, что правильное чтение стиха заключается в том, чтобы читать его, как прозу, выдвигая обычные в практической речи интонации. Эти люди полагают, что лежащая в основе стиха ритмическая система — вещь второстепенная, служащая только для некоторого повышения эмоционального тонуса в стихотворной речи, но что основным в структуре стиха является система обычных разговорных интенсив.

Такого рода отношение к стиху появляется тогда, когда ритмические требования слишком усиленно выпирают и грозят обратить стих в заумную речь. Ответом на такой разрыв ритмического и семантического ряда и является требование усилить интонацию разговорной речи.

Отсюда — во все времена и во все эпохи существовало два типа отношений к стиху: одни напирали на ритмическую сторону, другие — на семантическую. Особенно усиливалось это противоречие в переломные моменты стихотворной культуры.

От времени до времени в стихотворной культуре господствует либо тот, либо другой — либо ритмический, либо семантический момент. Развитие стиха идет по линии борьбы с господствующим видом.

Так, пушкинская школа была борьбой семантического начала против заумно-ритмического у Державина. Некрасовский стих появился в борьбе с пушкинской заумью. Стих символистов явился как реакция против перегруженного семантикой гражданского стиха последователей Некрасова.

Футуристический стих одновременно утверждал право заумной поэзии в стихах Хлебникова и Крученых, — с другой

стороны, усиливал момент семантический в стихах Маяковского.

Обычно требование усиления семантики является тогда, когда жизнь выдвигает новую тематику и когда старые формы стиха, неразрывно связанные с своей уже обесмысленной семантикой, не в силах эту тематику новую ухватить.

Изучение связи ритмического ряда с семантическим лучше всего начать с тех эпох, когда разрыв не ощущался, когда стихотворная культура на время вполне удовлетворяла требованию так называемого единства содержания и форм.

Классическим моментом в истории русского стиха в этом смысле является пушкинское время и в первую очередь сам Пушкин.

Любопытно, что Пушкин в начале своей литературной деятельности воспринимался как нарушитель эстетических традиций, как поэт, снижающий высокий штиль поэтической речи грубым семантическим материалом, а в конце своей деятельности он уже воспринимался как представитель чистой эстетики, в которой семантика уже не ощущалась; и только в расцвете своей литературной деятельности он был воспринят как мастер, сумевший в своем стихе объединить и требования поэтической эстетики и требования семантической осмысленности.

Вот этот-то период литературного расцвета и является наиболее подходящим объектом для анализа ритмической семантики русского стиха. Этим и объясняется та невольная тяга, которая ощущается всеми исследователями, когда они приступают к изучению русского стиха, — тяга к Пушкину.

Неразрывная связь ритмики и семантики — это то, что обычно называют пушкинской классической гармонией.

### РИТМ И СИНТАКСИС

Если мы возьмем две строфы:

1. "И недоверчиво и жадно и 2. "И целомудренно и смело  
Смотрю я на твой цвет". До чресл сияю наготой",

то сразу ясно, что начинаются они с одного и того же синтаксического оборота и что строчки

"И недоверчиво и жадно" и

"И целомудренно и смело"

заклучают в себе один и тот же ритмический ход и что этот ритмический ход одинаково зависит и от расположения ударений и пауз и от синтаксической структуры. Здесь мы имеем то, что я предлагаю назвать ритмико-синтаксической фигурой.

Непосредственно связь ритма с семантикой должна быть понята через ритмико-синтаксические фигуры. Если в данной строке мы с легкостью можем заменить какое-либо слово другим той же синтаксической формы, мы меняем семантику и не изменяем ритмико-синтаксического целого; а эта ритмико-синтаксическая фигура и составляет основу стихотворной речи.

Это не значит, что семантика не влияет на ритмику. Так называемые логические ударения усиливают систему интенси-в и пауз, но влияние это может быть легко отделено от первоначальной ритмико-синтаксической конфигурации.

### О БЕЗРАЗЛИЧНОМ ЭПИТЕТЕ

В строчке "Русалка плыла по реке голубой" слово "голубой" не ощущается; семантика его приглушена, его с легкостью можно заменить другим прилагательным. Это явление я буду называть безразличным эпитетом.

В разные эпохи стихотворной культуры отношение к эпитету может быть разное. Есть эпоха, когда от эпитета требуют семантической остроты, — тогда появляются стихи типа стихов Бенедиктова, которые были восприняты как сумасшедшие, как вычурные. И может быть требование обратное: от эпитета требуется скромность, требуется, чтобы он семантически не выпирал, а только занимал бы необходимое ритмико-синтаксическое место. Такие стихи ощущаются как плавные, гладкие, напевные.

Так именно относились к стихам Пушкина в период его расцвета. Та легкость стиха, о которой часто говорят в связи с Пушкиным и пушкинской школой, объясняется именно этой семантической скромностью эпитета.

Безразличным может быть не только эпитет, не только прилагательное, но и каждая часть речи: существительное, глагол, наречие. В приведенном выше примере:

"И недоверчиво и жадно" и  
"И целомудренно и смело"

мы не имеем в каждом отдельном случае безразличного наречия; но при сопоставлении этих двух строк безразличие семантическое выступает вперед. Семантика как бы берется за скобки.

### СТРОКА, КАК РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКАЯ ЕДИНИЦА

Синтаксис — это система сочетаний слов в обычной речи. Поскольку стихотворная речь не отходит от основных законов прозаического синтаксиса, постольку эти законы словосочетания — законы ритмические. И эти ритмические законы усложняют синтаксическую природу стиха.

Похожие внешне синтаксические структуры прозаической и стихотворной речи могут семантически, по смыслу своему, быть совершенно различными. Строка "Ты хочешь знать, что делал я на воле" будет читаться в прозаической речи иначе, чем она читается в стихотворной. В прозаической речи вся сила интонационного повышения лежит на слове "на воле", в стихотворной речи оно равномерно распределится между словами "знать", "делал я", "на воле".

Расстановка слов в прозаической речи в данном примере требует определенной интонации, в стихотворной речи ритмический строй эту интонацию не допускает. Вот почему при так называемом осмысленном прозаическом чтении стихов разрушается их ритмический строй.

Люди, читая стихи, видят обычные прозаически-синтаксические формы, и, не учитывая их ритмической природы, пытаются произнести их так, как обычно произносится прозаическая речь; получается прозаически осмысленное, но поэтически бессмысленное чтение.

Стих складывается не просто по законам синтаксиса, а по законам ритмического синтаксиса, т.е. такого, в котором обычные синтаксические законы усложнены ритмическими требованиями.

Самое первое стихотворное словосочетание — это строка. В строке слова оочетаются по определенному ритмическому закону и одновременно эти же слова сочетаются по законам прозаического синтаксиса.

Самый факт сосуществования некоторого количества слов по двум законам составляет особенность стихотворной речи. В строке мы имеем результаты ритмико-синтаксического словосочетания.

Ритмико-синтаксическое словосочетание отличается от просто синтаксического тем, что слова включены в определенную ритмическую единицу (строку); от чисто ритмического сочетания оно отличается тем, что слова соединены не только по фоническому признаку, но и по семантическому.

Строка — это первоначальная ритмико-синтаксическая единица; поэтому изучение ритмико-синтаксической конфигурации стиха следует начинать с нее.

### РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ ЧЕТЫРЕХУДАРНОГО

#### ЯМБА

Законы синтаксиса прозаического обязательны, разумеется, для всей стихотворной речи, но ритмико-синтаксическая конфигурация стиха меняется от изменения размера.

Ямб отличается от хорея, двухдольники от трехдольников. Можно, разумеется, найти общие ритмико-синтаксические фигуры, но каждый из размеров будет иметь свои индивидуальные признаки. Поэтому изучение ритмико-синтаксической конфигурации необходимо начать с точно определенного одного размера.

Самым подходящим для этой цели является четырехударный ямб. Этим размером написана подавляющая масса русских стихов — от Ломоносова до наших дней. Этот размер оказался наиболее приспособленным для выражения многообразных ритмико-синтаксических форм.



Причина в том, что четырехударный ямб не симметричен, не распадается на симметричные отрезки. Благодаря этому строка четырехударного ямба допускает большее количество вариаций, чем какая-либо другая.

Двух- и трехударные ямбы слишком коротки, пяти- и шестиударные распадаются на двух- и трехударные. Четырехударный хорей с легкостью распадается на два двухударных. И только четырехударный ямб остается цельной строкой.

Если мы возьмем строку четырехударного ямба как синтаксическую единицу, как ритмико-синтаксическую единицу, то мы увидим, что примерно в семидесяти случаях из ста строка эта представляет собой сочетание трех слов или трех словесных комплексов. Это следствие ритмической природы четырехударного ямба, который в семидесяти случаях из ста дает только три ударения из заданных четырех.

Благодаря тому, что кривая ритмических интензив в нашем стихосложении совпадает с кривой прозаических интензив, эти три ритмических ударения требуют именно трех словесных интензив, т.е. требуют три значимых слова. Эти три слова и составляют, с одной стороны, ритмический комплекс строки, а с другой — ее синтаксический комплекс.

Сочетание трех слов — строка из трех слов — есть типичная конфигурация четырехударного ямба. Остальные строки из двух, четырех и большего количества слов являются как бы добавочными к основной строке в три слова.

### СОЧЕТАНИЯ ИЗ ТРЕХ СЛОВ

Три слова, составляющие типовую строку четырехударного ямба, могут иметь различную синтаксическую природу. Они могут представлять собой вполне законченное предложение, могут представлять собой законченную синтаксическую единицу и могут составлять только обрывок словосочетания, конец которого или перед этой строкой или после нее. В первом случае мы будем иметь такие строчки, как например, "Богат и славен Кочубей". Во втором — такие строчки, как "Духом сме-

лый и прямой" или "Полон чистотю любовью", и в третьем случае такие, как "Он себе на шею четки".

Если мы возьмем любое стихотворение, написанное четырехударным ямбом, и разобьем его на отдельные строчки, то увидим, что в огромном большинстве случаев эти строчки относятся ко второму типу, затем к первому и как редкое исключение к третьему типу синтаксической конфигурации.

Такие строки как "Махнул рукой неторопливой", "Гуляют легкими роями", "Поникли юной головою", "Покрыты белой пеленою", легко вынимаются из общего контекста стиха, не нарушая синтаксической связи всего стихотворения. Есть целые стихотворения, написанные такими отдельно сделанными строками, которые легко переставляются, уменьшаются, увеличиваются, убавляются и прибавляются без ущерба для общей ритмико-синтаксической структуры всего стихотворения; и только рифма сшивает их в строфы.

### ПРИВЫЧНОЕ СЛОВСОЧЕТАНИЕ

Ритмическая структура четырехударной ямбической строки предопределяет количество слов в этой строке. Как уже было сказано, обычно это три слова, потому что ритмическая структура четырехударного ямба тяготеет к трехударности. А если требуются три логических ударения, то носителями этих ударений должны быть три слова или три словесных комплекса.

Что же это за три слова?

При кажущемся разнообразии стихотворной семантики в действительности эти три слова легко укладываются в несколько обычных словосочетаний. Например, словосочетание местоименного прилагательного, прилагательного и существительного. Если мы обозначим местоименное прилагательное через "а", прилагательное через "б", а имя существительное через "в", то получим следующие возможные сочетания:

абв "Мои студенческие годы".  
"Твои лихие непогоды".  
"Свои потерянные годы".

- вба "Ланиты свежие твои".  
 "Душе неопытной моей".  
 "Люби возвышенной моей".  
 "Люби неконченной моей".
- бва "Кипучей младости твоей".  
 "Лихая молодость моя".  
 "Великой родине своей". И т.д.

Или такое словосочетание: имя существительное плюс имя существительное в родительном падеже, а третье слово — прилагательное, согласованное с одним из этих существительных.

Обозначим первое существительное через "А", а второе через "Б", имена прилагательные обозначим через "а" или "б", в зависимости от того, с каким существительным оно согласовано. Из этих четырех элементов получаем следующие фигуры по три слова:

1. АББ. "Краса полуночной природы".  
 "Восторги вольного поэта".  
 "Остатки каменной стены".
2. АаБ. "Порывы буйные страстей".  
 "Надежда творческая славы".
3. БаА. "Люби могущественный жар".  
 "Дерев безжизненная тень".  
 "Озер живые зеркала".  
 "Люби чарующая сила".  
 "Восторгов пламенная сила".
4. БАА. "Восторгов пламенных порыв".  
 "Бездедель вольного сына".
5. аАБ. "Лихие малости любви".  
 "Железной волею Петра".
6. БАа. "Стихов гармония живая".  
 "Дождя потоки проливные".  
 "Реки течение ночное".
7. АБб. "Удары силы непошадной".  
 "Порывом страсти молодой".
8. БАА. "Минувших дней воспоминание".  
 "Живой мечты очарование".
9. аБА. "При ярком месяца сиянии".
10. АБа. "И взор филолога угрюмый".
11. БАБ. "Житейских бременем забот".

Или такая фигура: существительное плюс два существительных в родительном падеже, соединенных союзом "и".

"Певец Руслана и Людмилы".  
"Раздолье Вакха и Свободы".  
"В садах науки и свободы".  
"Во имя родины и Бога".

Или существительное плюс два прилагательных, соединенных союзом "и".

"Любви не меткой и не славной".  
"Души простой и близорукой".  
"Богини скромной и веселой".

Или прилагательное плюс два существительных, соединенных союзом "и".

"Пустые взгляды и слова".  
"Мои надежды и мечты".  
"Мои товарищи и други".  
"Моя надежда и забота".

Или существительное в родительном падеже плюс два существительных, соединенных союзом "и".

"Стихов гармония и оила".  
"Любви восторги и жеманство".

Или глагол плюс два существительных, соединенных союзом "и".

"Валяются всадники и кони".  
"Бегут надежды и мечты".

Та же фигура с существительными в винительном падеже.

"Варывает воды и леса".  
"Пугали старцев и младых".  
"Я воспеваю любовь и радость".  
"Я обожал уста и очи".

Анализ этих привычных словосочетаний показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Не трудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначащее, причем замена будет происходить не столько по семантической линии, сколько по ритмической. Это есть явление, которое создает стихотворные штампы.

Не нужно думать, что штамп касается только какой-нибудь одной стороны стихотворной речи. Стихотворный штамп — это и есть результат полного срастания ритмической, синтаксической и семантической стороны стихотворной речи; образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит.

Вполне естественно, что такого рода штампы, такого рода привычные словосочетания в огромном изобилии встречаются у всех эпигонов, т.е. у тех поэтов, которые принимают эти штампы как исходную точку своей поэтической работы. В настоящее время при огромном стихотворном опыте, накопленном за все время существования русского силлаботонического стиха и особенно опыт четырехударного ямба дает возможность поэтам разговаривать ямбами с неменьшей легкостью, чем человеку говорить по-французски, выучившись по карманному самоучителю с готовыми фразами.

Четырехударный ямб в настоящее время уже не стихотворная проблема, не речь, которая ищет своих форм выражения, а уже готовый штамп, в котором едва ли можно внести какое-либо разнообразие. Этим объясняется, почему поэты, пишущие в настоящее время четырехударным ямбом, непременно и синтаксически и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры.

На какие темы, какими бы словами ни писать сейчас стихов, по скольку эти стихи будут написаны четырехударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад. Нельзя вырывать из ритмико-синтаксического и семантического комплекса отдельные элементы и пробовать сочетать их с другими, им чуждыми. Такого рода искусственное скрещивание никаких положительных результатов дать не может.

### РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ

Пресечение является одним из основных признаков ритмического построения. Система пресечений дает многообразие ритмических форм. В стихотворной речи пресечение материализуется в строфные, строчные, цезурные и словесные разделы. Конец строфы, конец строки, конец подустипия, конец слова — это не статические вежи, отделяющие один элемент от другого, а моменты динамические, создающие ритмическое движение.

Вот почему нельзя рассматривать словарный материал, заключенный между двумя разделами, как единое целое. Единым



целым будет ритмическое движение с пресечениями, а не словесный материал, этими пресечениями разделяемый. Этим объясняется возможность так называемых enjambement. Enjambement — это неожиданное пресечение в том месте, где его не ожидают.

Система пресечений составляет признак не только ритмического движения, но и движения синтаксического. И основа стихотворной речи заключается в различном сочетании этих двух систем пресечения.

Обычно силлабо-тонический стих тяготеет к совпадению ритмических и синтаксических пресечений, — явление, аналогичное совпадению ритмических и лексических интенсив ударения. Однако ритмико-синтаксический параллелизм осуществляется в более сложной форме, чем параллелизм ритмико-лексических интенсив. Кроме совпадений, есть еще и противоположения. Ритмический раздел не совпадает с синтаксическим. В этом смысл enjambement.

Но любопытно, что явление enjambement, которое, казалось бы, характеризуется случайностью и неожиданностью, имеет свои довольно прочные штампы, т.е. несовпадения совершаются по не менее строгим законам, чем и совпадения.

Для анализа ритмико-синтаксического параллелизма особое значение имеет цезура. Цезура — это постоянный словораздел в середине стихотворной строчки. Строчка делится на две половины, причем связь этих двух половин обычно синтаксически оправдана.

Ритмико-синтаксический параллелизм проявляется в форме параллелизма отдельных частей предложения. Например, довольно обычно разделение строки в четырехударном ямбе на три параллельных отрезка, причем параллелизм этот чисто синтаксического порядка.

"Без службы, без жены, без дел".  
"Без слез, без жизни, без любви".  
"Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека".  
"И хлеб, и финик, и оливу".

Или деление на два параллельных отрезка:

"Дух отрицания, дух сомненья".  
"Без упоений, без желаний".

И более сложное деление на три отрезка, причем параллельными являются только последние два.

"Забыл и славу, и врагов".  
"Забыл и славу, и любовь".  
"Забыл и небо, и закон".  
"Давно без песен, без рыданий".  
"И жил без горя, без забот".

Любопытна у Пушкина игра на различном членении строки в стихотворении "Я помню чудное мгновенье":

"Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви".

Взяты пять синтаксических элементов параллельных и расположены в двух строчках так, чтобы два из них попали в одну строчку, а в другую — три остальные.

На этот ритмико-синтаксический параллелизм уже было неоднократно обращено внимание, и обычно регистрацией такого рода фактов и ограничивалась работа над ритмико-синтаксической структурой стиха. Объясняется это тем, что такого рода простые, бросающиеся в глаза декоративные словосочетания обычно и принимаются за эмоциональное использование разговорной речи. Однако эти факты являются только внешним проявлением более глубокой ритмико-синтаксической структуры. Точно так же, как рифма не является единственным признаком звуковой организации стиха, так же точно и эти лирические фигуры не являются единственными показателями ритмико-синтаксического строя стихотворной речи.

### РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЙ ШТАМП

Наивное представление рисует себе стихотворную работу в следующем виде: поэт сначала пишет прозой свою мысль, а затем переставляет слова так, чтобы получился размер. Если какие-нибудь слова не влезают в размер, то переставляют их до тех пор, пока они не влезут, или же заменяют другими, более подходящими словами. Поэтому всякие неожиданные слова в стихе или неожиданный оборот речи принимаются наивным сознанием как стихотворная вольность, как неизбежное отступление

ние от правил разговорной речи во имя стиха. Одни любители стиха прощают поэту эту вольность, считают, что он имеет на нее право. Другие относятся к этому искажению сурово и ставят под сомнение право поэта, во имя каких-то лирических побуждений коверкать язык. Критики любят говорить, что совершенство стиха именно в том и заключается, чтобы втиснуть слова в размер, не искажая обычного строя речи.

У людей, более внимательно относящихся к поэтическому творчеству, сложилось в последнее время обратное представление, и стихотворная работа, по новейшим данным и наблюдениям, складывается в обратном порядке. Сначала у поэта является неопределенное представление о некотором лирическом комплексе, о некоторой звуковой и ритмической структуре, и затем уже эта заумная структура наполняется значимыми словами. Об этом писал Андрей Белый, об этом говорил Блок, об этом говорили футуристы.

По их мнению, в конечном результате должна получиться какая-то значимость, но значимость эта необязательно должна совпадать с обычной значимостью разговорной речи. Дело не в праве поэта исказить речь, а в том, что поэт снисходительно дает читателям некоторое подобие этой значимости; он мог бы обойтись и совсем без нее, но он, снисходя к семантическим запросам читателя, облекает свои ритмические вдохновения в общепонятные слова.

Наивное сознание отдает первенство обычному строю разговорной речи и смотрит на стихотворный размер как на некоторый декоративный придаток к обычному строю речи. Белинский писал, что для того, чтобы понять, хороши или плохи стихи, нужно пересказать их прозой, и тогда сразу выяснится их удельный вес. Для Белинского стихотворная форма была только внешней упаковкой обычного речевого комплекса, и естественно, что его интересовало в первую голову значение этого речевого комплекса, а не его декоративная упаковка.

Поэты и новейшие исследователи исходят из обратного представления. За основу стихотворной речи они берут то, что для наивных людей является только декоративным придатком. И

обратно — семантическая значимость ритмического комплекса является если не декоративным придатком, то неизбежной уступкой непозитивному мышлению. Если бы все люди научились мыслить заумными образами, то никакой семантической обработки стихотворной речи не требовалось бы.

Первое представление лишает стихотворную речь всякого смысла и делает стихотворную работу каким-то ненужным упражнением, каким-то речевым фокусом. Так Толстой и квалифицирует поэзию: поэты, по его мнению, это люди, которые умеют каждому слову найти рифму и переставлять слова на разные манеры. А Салтыков-Щедрин говорит по этому поводу: "Не понимаю, зачем нужно ходить по веревочке да еще приседать через каждые три шага". Естественным выводом из такого отношения к поэзии является предложение: бросить эти декоративные фокусы и писать обычной разговорной речью.

Поборники заумной стихотворной речи отделяют стихотворную речь от обычной разговорной речи и переводят ее в область каких-то условных звуков и ритмических образов. Если не важна семантическая структура стиха, если не важно, чтобы слова в стихе что-нибудь означали, то не важно, чтобы это были вообще слова — это могут быть просто звуки. Если идти дальше, то и звуков не нужно, и можно ограничиться какими-нибудь знаками, вызывающими соответствующие ритмические представления. До этого и договорился поэт Чичерин, который недавно заявил, что главное зло нашей поэзии — это слово, и что поэт должен писать не словами, а некими условными поэтическими знаками.

Ошибка как того, так и другого представления заключается в том, что люди рассматривают единый ритмико-семантический комплекс как состоящий из двух различных элементов, причем один элемент подчинен другому. На самом же деле эти два элемента в отдельности не существуют, а возникают одновременно, создавая специфический ритмико-семантический строй, отличный как от обычной разговорной речи, так и от заумного звукоряда.

Стихотворная строка — это не результат борьбы зауми с разговорной семантикой, это своя ритмическая семантика, ко-



торая существует самостоятельно и развивается по своим законам. Каждую стихотворную строку мы можем обратить в заумную, если вместо значимых слов подставим звуки, выражающие ритмико-фоническую структуру этих слов. Но, лишив строку ее семантики, мы уже выходим за пределы стихотворной речи, и уже дальнейшие вариации этой строки будут обусловлены не речевым ее составом, а музыкальной природой, составляющей ее звук. В частности и система ударений и система интонаций будут независимы от ударений и интонаций разговорной речи, а будут имитировать ударения и интонации музыкальной фразы.

Другими словами, лишая строчку семантической значимости, мы отрываем ее от языковой стихии и переносим ее в иную, музыкальную стихию, и тем самым стихотворная строчка перестает быть словесным фактом.

Обратно — каждую строчку стиха мы можем путем перестановки слов лишить ее стихотворного облика и превратить ее в обычную разговорную фразу. Это нетрудно сделать, если вместо одних слов подставить равнозначные, ввести обычные разговорные интонации и выровнять синтаксическую структуру. Но, продолжая такую операцию, мы разрушаем стихотворную строку как специфическую словесную структуру, основанную на тех признаках слова, которые в обычной речи отступают на второй план.

Точнее — эти вторые признаки (звуки и ритм) имеют в разговорной речи иное значение, чем в речи стихотворной, и, вводя эти разговорные ударения и интонации в стихотворную речь, мы возвращаем строку обратно — в стихию обычной разговорной речи. Построенный по определенному закону словесный комплекс разрушается, и взятый на него материал идет обратно в общую кладовую.

Если поборники заумной речи отрывают стих от языка, то сторонники декоративного стиха не выделяют его из общей словесной массы.

Верная точка зрения заключается в том, чтобы видеть в стихе определенный словесный, а не какой-либо иной комплекс, но комплекс, созданный на основании особых законов, не сов-



падающих с законами разговорной речи. Поэтому одинаково неверно подходить к стиху с общеритмическими представлениями, не учитывая, что мы имеем дело не с безразличным материалом, а с элементами человеческой речи, и так же ошибочно подходить к стиху, считая, что мы имеем дело с той же самой разговорной речью, но только внешне декорированной.

Нужно понять стихотворную речь одновременно и в ее связи и в ее отличии от разговорной речи — понять ее специфически словесную природу.

### ДИНАМИКА РУССКОГО ЯМБА

Теоретически трехударный ямб — это ямб, в котором имеются три ритмических ударения, а следовательно, и три логических, три значимых слова. Четырехударный ямб — это такой, в котором имеются таких четыре и т.д. Но благодаря свойствам русского ударения и способности ритмической кривой подвергаться вариациям — эта первоначальная схема в эволюции стиха значительно видоизменяется.

Русское ударение имеет то свойство, что оно объединяет, организует большое количество неударных слогов. Такие слова, как, например, человеконенавистничество, с одним сильным ударением на четвертом слоге от конца, немислимы ни в каком другом языке.

Французское ударение еле ощутимо, и ни о какой организующей его роли в слове речи быть не может.

Любопытно, что когда русские хотят усилить выразительность французского слова, они усиливают экспирацию на последнем слоге французского слова, предполагая, что процесс ударяемости в французском языке аналогичен русскому; получается не по-французски, потому что французы в таких случаях поступают иначе. Они усиливают экспирацию на первом слоге слова, совсем не там, где обычно стоит ударение слова

Немецкое ударение, не уступая по силе русскому ударению, в то же самое время не обладает организационной силой русского ударения. Слова и словообразования с большим количеством

неударных слогов в немецком языке распадаются на отдельные группы, имеющие свое самостоятельное ударение. Этим объясняется, почему именно в русском языке ритмические вариации стиха значительно многообразнее, чем в стихе французском и немецком.

Немецкий язык для создания ритмического разнообразия вынужден был уже в 30-х годах прибегнуть к трехдольным пазуникам, т.е. к такому размеру, где ритмическая вариация давалась не пропуском ударения, а пропуском неударного слога. У нас этот размер утвердился только в конце XIX века (у Блока, Ахматовой) т.е. тогда, когда эволюция двухдольных размеров, в частности ямба, уже закончилась.

Свойство русского ударения объединять около себя большое количество неударных слогов сделало возможным высокую культуру двухдольных, особенно ямбических, размеров. Эволюция эта шла по линии усиления одних ударных моментов и ослабления других, причем были законы, влияющие одинаково на все ямбические размеры, и такие, которые видоизменяли каждый отдельный размер.

Как общее правило, можно установить, что эволюция ямбических размеров стремилась к тому, чтобы перемежать сильные и слабые ударные моменты, причем урегулирование этого порядка шло с конца стихотворной строки.

Благодаря рифме последний слог строки непременно должен был быть сильным. В рифме должно было стоять значимое слово. Поэтому последний слог любого размера был самым сильным. Сила последнего слога соответственно ослабляла силу предпоследнего слога, и поэтому мы имеем во всех ямбических размерах тенденцию пропускать ударения в предпоследнем слоге. Дальше слабость предпоследнего слога, естественно, вызывала силу второго слога с конца.

Этих данных уже достаточно для того, чтобы построить систему большинства ямбических размеров.

I. Для трехударного ямба тенденция будет выражаться в том, что вся строка будет иметь два ударения — на первом слоге и на третьем, а соответственно этому строка будет состоять из двух значимых слов.

2. Благодаря цезуре в шестударном ямбе к возможной цезуре в пятиударном, ясна вторая половина этих размеров. После цезуры мы будем иметь ударения на последнем слоге и на третьем от конца; значит второе полуступище будет состоять из двух значимых слов.

В остатке остаются первое полуступище пяти и местнударного ямба, пятиударный ямб без цезуры и четырехударный.

Первое полуступище шестударного ямба — это строка трехударного, а первое полуступище пятиударного ямба — эта строка двухударного, и если бы эти полуступища были бы самостоятельными стихами со своей рифмой, то распределения ударных моментов были бы predetermined. Но так как это только полуступище и так как следующий за цезурой слог имеет сильное ударение, то распределение ударений в этих полуступищах иное, более свободное. В трехударном полуступище шестударного ямба мы встречаем все три возможные вариации:

- а) ударение на первом и втором слоге;
- б) ударение на первом и третьем слоге;
- в) ударение на одном втором слоге.

В пятиударном ямбе мы имеем две вариации: ударение на первом слоге или на втором. Учитывая силу после цезурного ударения, нужно признать более характерным ударение на первом слоге.

Таким образом, суммируя полученные выводы, мы можем сказать, что трехударный ямб имеет в строке два значимых слова, пятиударный ямб — три значимых слова и шестударный ямб — четыре значимых слова.

Остается четырехударный ямб. Этот размер характерен, тем, что он объединяет максимальное количество слогов в строке. Пятиударный и шестударный ямбы благодаря цезуре распадаются на полуступища по шесть и по четыре слога, в то время как четырехударный ямб имеет в строке восемь или девять слогов.

Благодаря этому обилию слогов и несимметричному их расположению четырехударный ямб дает возможность наибольшего количества ритмических вариаций, но и здесь основные тенден-

ции ямбических размеров сказываются в полной мере.

Последний слог благодаря рифме обладает стопроцентной устойчивостью, соответственно этому предпоследний слог слабее; — остаются первый и второй слог.

Андрей Белый в одном из своих исследований отметил любопытную черту четырехударного ямба, а именно: в XVIII веке устойчивым был первый слог и неустойчивым второй, а в XIX веке устойчивым стал второй и менее устойчивым — первый.

Трудно сказать, насколько хронологическое деление этого факта верно, но оно показывает, что эти два слога действительно все время меняются в своей устойчивости и этим создают ритмическую игру четырехударного ямба. Но во всяком случае можно установить, что при одном сильном другой непременно будет слабее и что поэтому мы в четырехударном ямбе имеем тенденцию свести строку к трем ударениям, а значит и к трем значимым словам.

Что касается пятиударного ямба без цезуры, то он выпадает из общей эволюции ямба; причем это отклонение имеет также свою закономерность, но закономерность иного порядка, чем обычная динамика ямба, и поэтому она будет рассмотрена в своем месте.

Анализ ритмических возможностей ямба показывает, каким образом ритмическая вариация предопределяет количество значимых слов в строке, а следовательно, и синтаксическое построение строки. Проследить приспособления синтаксической структуры стиха к тонкостям этих ритмических вариаций — это и значит раскрыть закон ритмико-синтаксического параллелизма стихотворной речи.

В. В. ШКЛОВСКИЙ

## НОВЕЛЛА ТАЙН

1) Можно вести рассказ так, что читатель видит как разворачиваются события и как одно возникает за другим, причем обычно такое повествование будет идти во временной последовательности и без значительных пропусков.

В качестве примера можно взять "Войну и мир" Толстого.

2) Можно рассказывать так, что происходящее будет непонятно, в рассказе окажутся "тайны", потом только разрешаемые.

В качестве примера можно привести "Стук-стук" Тургенева, романы Диккенса и сыщические рассказы, о которых речь будет дальше.

Случаю второму часто соответствует временная перестановка. Причем одна временная перестановка, т.е. пропуск описания какого-нибудь события и появление этого описания уже после того как обнаружились последствия события, часто может служить для создания тайны. Так, например, таинственное появление Свидригайлова у постели больного Раскольникова в "Преступлении и Наказании" хотя и подготовлено указанием, сделанным нарочно мельком, о том, что какой-то человек подслушал адрес, но таинственность подновлена сном Раскольникова.

Простым неупоминанием того, что Свидригайлов назвал адрес, достигнута таинственность второй встречи.

При авантюрном романе, имеющем несколько параллельных линий повествования, эффекты неожиданности достигаются тем, что в то время, когда действие в одной сюжетной линии продолжается, в другой оно может идти тем же, или еще более быстрым темпом, причем мы переходим в другую линию, сохраняя время первой, т.е. попадаем на следствия незнакомых нам причин.



Так натывается Дон-Кихот на Санчо в провале.

Этот прием кажется очень естественным, но он является определенным достижением. Греческий эпос его не знает. Зелинский показал, что в "Одиссее" не допускается одновременность действия, хотя и есть параллельные линии фабулы (Одиссей и Телемак), но события совершаются попеременно в каждой линии.

Временная перестановка, как мы видим, может служить для создания "тайны", но не нужно думать, что тайна в перестановке.

Например: детство Чичикова, рассказанное после того, как он уже представлен нам автором, в классическом авантюрном романе, конечно, стояло бы в начале, но и перестановка этого описания не делает героя таинственным.

Поздние вещи Льва Толстого очень часто построены с неиспользованием этого приема. То есть временная перестановка дана таким образом, что при ней снято ударение с интереса к развязке.

В "Крейцеровой сонате".

— "Да, без сомнения, бывают критические эпизоды в супружеской жизни, — сказал адвокат, желая прекратить неприлично горячий разговор.

— Вы, как я вижу, узнали кто я, — тихо и как будто спокойно сказал седой господин.

— Нет, я не имею удовольствия.

— Удовольствие небольшое. Я — Позднышев, тот, с которым, случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил, — сказал он оглядывая быстро каждого из нас".

В "Хаджи Мурате" казак показывает Бутлеру отрубленную голову Хаджи Мурата, пьяные офицеры смотрят ее и целуют.

Потом мы присутствуем при сцене последней борьбы Хаджи Мурата. Кроме того, сама судьба Хаджи Мурата, вся его история целиком дана в образе сломанного, раздавленного, но все еще хотящего жить репейника.

"Смерть Ивана Ильича" начинается так:

"В большом здании судебных учреждений во время перерыва заседания по делу Меловинских член и прокурор сошлись в кабинете Ивана Егоровича Шебек и зашел разговор о знаменитом Красивском деле... Петр же Иванович, не вступив сначала в спор, не принимал в нем участия и просматривал только что поданные ведомости.

— Господа, — сказал он — Иван Ильич-то умер".

В последних приведенных случаях "Крейцера Соната", "Хаджи Мурат" и "Смерть Ивана Ильича" есть скорее борьба с фабулой, чем затруднения ее.

Толстому нужно было, вероятно, уничтожить сюжетный интерес вещи, перенеся все ударения на анализ, на "подробности", как он говорил.

Мы знаем срок смерти Ивана Ильича и судьбу жены Позднышева, даже результат суда над ним, знаем судьбу Хаджи Мурата и даже, что скажут над его головой.

Интерес с этой стороны произведения снят.

Нужно здесь художнику новое осмысливание вещей, изменение обычных рядов мыслей, и он отказался от сюжета, отведя ему служебную роль.

В этом отступлении я пытался показать разность между временной перестановкой, которая в частном случае может быть использована для создания "тайн" и самой тайной, как определенным сюжетным приемом.

Я думаю, что при самом невнимательном рассмотрении авантюрных романов всякий обратит внимание на то количество тайн, которые в них фигурируют.

Очень обычны даже названия со словом тайна, например, "Тайны Мадридского Двора", "Таинственный остров", "Тайна Эдвина Друда" и т.д.

Тайны в авантюрном романе или рассказе обычно вводятся для усиления интересности действия, для возможности двоякого осмысливания его.

Романы с сыщиками, представляя из себя частный случай "романов преступлений", возобладали над романом с разбойниками, вероятно, именно благодаря удобству мотивировки тайны.

Сперва дается преступление, как загадка, потом сыщик является профессиональным разгадчиком тайны.

"Преступление и Наказание" Достоевского также широко пользуется приемом приготовления Раскольникова (петля для топора, перемена шляпы и т.д. даны до того, мы знаем их цель). Мотивы преступления в этом романе даны уже после преступления, являющегося их следствием.

В романах типа "Арсен Люпен" главный герой не сыщик, а преступник "джентльмен", но сыщик дан как обнаруживатель тайны, введен только мотив опаздывания. Но и "Арсен Люпен" часто работает как сыщик.

Для того, чтобы показать конкретный случай рассказа, построенного на тайне, разберем одну из новелл Конан-Дойля, посвященных приключениям Шерлока Холмса.

Для анализа беру рассказ "Пестрая Лента", параллели буду брать, главным образом, из той же книги собрания сочинений (т. IV. Собр. Соч. изд. Сойкина 1909 г) для того, чтобы читателю было легче следить за мной, если он задумает сделать это с книгой в руках.

Рассказы Конан-Дойля начинаются довольно однообразно: иногда идет перечисление приключений Шерлока Холмса, делаемое его другом Ватсоном, который как бы выбирает, что рассказывать.

Попутно даются намеки на какие-то дела, указываются детали их.

Чаше дело начинается появлением "клиента". Обстановка его появления довольно однообразна. Вот пример "Хитрая выдумка".

"Он (Холмс) встал со стула, подошел к окну и, раздвинув занавески, стал смотреть на скучную однообразную лондонскую улицу. Я заглянул через его плечо и увидел на противоположной стороне высокую женщину с тяжелым меховым боа на шее и в шляпе с большим красным пером, с широкими полями, фасона "Герцогини Девонширской", кокетливо одетой на бок. Из-под этого сооружения она смущенно и тревожно поглядывала на наши окна, поворачиваясь то в одну, то в другую сторону

и нервно теребя пуговицы перчатки. Внезапно, словно пловец, бросающийся в воду, она поспешно перешла улицу, и мы услышали сильный звонок.

— Эти симптомы знакомы мне, — сказал Холмс, бросая папиросу в огонь. Ей нужен совет, а между тем она думает, что данный вопрос слишком деликатного свойства, чтобы обсуждать его с кем бы то ни было. Но и тут бывает различие. Если женщина серьезно оскорблена мужчиной, то обычным симптомом является оборванный колокольчик. В настоящую минуту можно предположить любовную историю, но барышня не так разгневана, как поражена или огорчена. Но вот и она сама является, чтобы разрешить наши сомнения".

Вот другой пример:

"— Холмс, — проговорил я, стоя однажды утром у окна и смотря на улицу, — вот бежит сумасшедший. Как это родственники пускают его одного ...

Это был человек около пятидесяти лет, высокий, плотный, внушительного вида с резко очерченными чертами лица. Он был скромно, но хорошо одет. На нем был черный суконный сюртук, блестящий цилиндр, коричневые гетры и отлично сшитые серые брюки. Но поведение его странно противоречило его лицу и всему внешнему виду; он бежал изо всех сил, по временам подскакивая, как человек, не привыкший много ходить. На ходу он размахивал руками, качал головой и делал какие-то необыкновенные гримасы.

— Он идет сюда, — сказал Холмс".

Как видите, разнообразия не очень много. Не забудьте, что оба отрывка из одного тома.

Но прежде, чем перейти к дальнейшим упрекам по адресу Конан-Дойля, уделим немного места вопросу, для чего нужен доктор Ватсон.

Доктор Ватсон играет двоякую роль; во-первых, он рассказывает нам о Шерлоке Холмсе и должен передавать нам свое ожидание его решения, сам он не участвует в процессе мышления Шерлока, и тот лишь изредка делится с ним полурешениями.



Ватсон, таким образом, тормозит действие, обращает струю события в отдельные куски. Его можно было бы заменить в этом случае особенным разбитием рассказа на главы.

Во-вторых, Ватсон нужен, как "постоянный дурак" (термин этот грубый и я не настаиваю на введении его в теорию прозы), разделяет в этом случае участь официального сыщика Лестреда, о котором еще будет речь.

Ватсон неправильно понимает значение улик и этим дает возможность Шерлоку Холмсу поправить его.

Ватсон мотивировка ложной разгадки.

Третья роль Ватсона состоит в том, что он ведет речь, подает реплики, т. е. как бы служит мальчиком, подающим Шерлоку Холмсу мяч для игры.

Явившийся к Шерлоку Холмсу человек рассказывает ему обычно с большими подробностями все обстоятельства дела.

Если такого рассказчика нет, т. е. Холмс идет по вызову, то он сам рассказывает свое дело Ватсону.

Холмс любит ошарашивать своих посетителей всезнанием (то же он делает с Ватсоном).

Приемы анализа однообразны: из 12 новелл, которые я разбираю, в трех Шерлок Холмс прежде всего обращает внимание на рукава.

— "Тут нет ничего таинственного, — улыбаясь проговорил он. — На левом рукаве вашей кофточки, по крайней мере, семь пятен от грязи. Пятна совсем свежие. Так забрызгаться можно, только сидя в тарантасе и то по левую сторону кучера".

Дальше Холмс говорит:

"У женщины я прежде всего смотрю на рукава. У мужчины, пожалуй, стоит исследовать колени его брюк. Как вы заметили, рукава платья у этой женщины обшиты плюшем-материей, на которой ясно сохраняются следы. Двойная полоса — немного выше кисти, в том месте, где пишущий на машинке надавливает на стол, прекрасно обрисованы. Ручная швейная машина оставляет такой же след, но на левой руке и подальше от большого пальца, тогда как здесь полоса проходит по самой широкой части. Потом я взглянул на ее лицо и заметил по обеим сторонам носа следы пенсне. Я и решил высказаться о ее близорукости и



о переписке на машине, что, кажется, удивило ее.

— Да и меня также."

В другой новелле, "Лига Красноволосых", Холмс также ого-  
рашивает своего клиента, указав ему, что тот много писал  
последнее время.

— "У вас правый рукав так блестит на протяжении пяти  
дюймов, а на левом видно вытертое пятно, как раз в том мес-  
те, где вы опираетесь о стол."

Это однообразие приема объясняется, вероятно, тем, что  
новеллы появились одна за другой, и писатель не отчетливо  
помнил, что уже использовано. Но нужно вообще сказать, что  
самоповторение более обычное явление в литературе, чем при-  
нято думать.

Прием тайны иногда внедряется в самое тело романа, в  
способ выражения действующих лиц и замечания автора о них.  
Я показывал это на Диккенсе.

У Конан-Дойля Шерлок Холмс иногда выражается таинственно,  
таинственность иногда достигается простым обиняком.

Государственный сыщик спрашивает, поедет ли Шерлок Холмс  
на место преступления.

"— Очень любезно и мило с вашей стороны, — ответил Холмс.  
— Но все зависит от барометрического давления..."

— Я не вполне понимаю вас, — с недоумением проговорил  
Лестрад.

Барометр стоит высоко, и Шерлок Холмс остается в гости-  
нице (в которой ему совершенно нечего делать). Скоро мы узна-  
ем разгадку.

"— Барометр все еще стоит высоко — заметил, он, садясь на  
стул. — Очень важно, чтобы не было дождя, пока мы не осмотрим  
место преступления. "Тайна Боскомботской долины."

Таким образом этот обиняк значит: если не будет дождя.

Вставить это место казалось Конан-Дойлю довольно важным,  
хотя оно и не имеет значения в дальнейшем развитии сюжета.

Но для введения его Шерлок Холмс оставлен, как я уже го-  
ворил, в гостинице, и имеет еще больше основания сердиться,

чем прежде. "О, как бы все было просто, если бы я попал сюда раньше, чем все нагрянули сюда, словно стадо буйволов, и истоптали всю местность".

Неловкая задержка в гостинице, кроме цели дать Шерлоку Холмсу сослать и высказать свою предусмотрительность, использована еще для возможности внести аналитические разговоры.

("Человек с уродливой губой", "Тайна Боскомботской долины", "Голубой Карбункул" и т.д.).

В случае "Пестрая лента" рассказ разбивается на два куска: в первой части рассказывается причина преступления, это, так сказать, сводка; во втором случае передается само преступление, причем очень подробно.

Я приведу сейчас в отрывках рассказ девушки о смерти ее сестры из начала рассказа "Пестрая лента". Так как я не пишу сам сейчас рассказа, основанного на тайне, то дам предисловие к показанию.

В ниже приведенных отрывках будут даны указания, из которых некоторые рассчитаны на создания ложных разгадок. Другие указания даны не прямо, а так (вскользь: в придаточных предложениях, на них рассказчица не останавливается, но они и есть главные указания. Итак предупреждаю: отрывок I — материал для ложной разгадки); отрывок 2 — неточное указание на способ совершения преступления; 3 — в начале этого отрывка в придаточном предложении важное указание на обстоятельства преступления, нарочито данные вскользь. 3 — подробности убийства. 4 — то же. 5 — слова убитой даны так, чтобы поддержать возможность ложной разгадки (что будто бы убили цыгане).

В начале рассказа идут сведения, показывающие, что отчиму стоило произвести убийство. Это часть мотивировочная. Теперь изложение.

## I.

Единственные его друзья — бродячие цыгане. Им он позволяет раскидывать шатры на своей земле и иногда живет у них в шатрах и даже уходит с ними на несколько недель.

## II.

Он очень любит индийских животных, которых ему присылают из Индии. В настоящее время у него есть павиан и пантера, которые бегают повсюду, наводя на поселян страх (стр. I75).

## III.

"Окна всех трех комнат выходят на лужайку. В эту роковую ночь д-р Ройллот рано ушел к себе, хотя мы знали, что он еще не ложился, так как до сестры доносился запах крепких индийских сигар, которые он обыкновенно курил. Она пришла ко мне и просидела несколько времени, болтая о предстоящей свадьбе. В одиннадцать часов она встала и пошла к двери, но вдруг остановилась и спросила меня:

— Елена, ты никогда ночью не слышишь свиста?

— Никогда — ответила я.

— Не может быть, чтобы ты свистела во сне, не правда ли?

— Конечно, нет. Почему ты спрашиваешь это?

— Потому что, вот уже несколько дней, около трех часов утра я слышу тихий свист. Я сплю очень чутко и просыпаюсь от этого свиста. Не знаю откуда он доносится — из соседней комнаты или с лужайки. Я хотела спросить тебя, не слышала ли ты этого свиста?

— Нет. Должно быть это свистят противные цыгане" (стр. I76).

## IV.

"Когда я открыла дверь, я услышала тихий свист, про который говорила мне сестра, а затем звук как-будто от падения какого-то металлического предмета" (стр. I77).

## V.

"Сначала я подумала, что она не узнала меня, но когда нагнулась над ней, она вскрикнула "О,боже мой, Елена. Это была лента, пестрая лента".

Через несколько минут девушка умерла. На теле ее не оказалось никаких следов. (стр. I77)."

Дело в том, что "лента" в английском языке омоним, т. е. звук этого слова имеет два значения "лента" и "шайка". Важность существования двух разгадок этого слова видны из последующего разговора.

"— А, как вы думаете, что могли означать слова о "ленте", "пестрой ленте"?"

— Иногда мне кажется просто бредом, иногда я думаю, что это относится к шайке, может быть, тех же цыган. Не знаю только чем объяснить странное прилагательное: "пестрая", если это относилось к цыганам; — разве тем, что их женщины носят пестрые платки на голове.

Холмс покачал головой с видом человека, далеко не согласного с заключением мисс Стовер."

Это использование омонимов обычно для Конан-Дойля, на этом же основано место в "Тайне Боскомботской долины".

**С л е д о в а т е л ь:** Не говорил ли вам отец чего-нибудь перед смертью?

**С в и д е т е л ь:** Он пробормотал несколько слов, но я понял только, что он поминал о крысе.

Холмс дает иное толкование слову.

— Ну, а что же значит слово крыса? спрашивает его Ватсон.

Шерлок Холмс достал из кармана сложенный лист бумаги и разложил его на столе.

— Это карта колонии Виктория, — сказал он. — Вчера вечером я телеграфировал, чтобы мне выслали ее из Бристоля.

Он закрыл рукой часть карты.

— Что остается? — спросил он.

— "Эрат", — прочитал я.

— А теперь? — сказал он, отнимая руку.

— "Баллэрат".

— Совершенно верно. Вот слово, произнесенное умирающим. Сын расслышал только два последних слова. Покойный старался назвать своего убийцу. "Такой-то из Баллэрата."

Таких примеров из одного Конан-Дойля можно было бы при-

вести несколько. Прием этот обычен. Например, разное значение слова в двух языках использовано у Жюль Верна в "Детях капитана Гранта", где таинственный документ, полусмывтый водой, разгадывается несколько раз различно в зависимости от того, как решают вопросы о языке, на котором писал путешественник, спрятавший этот документ в бутылку.

Истинная разгадка осложнена тем, что писавший использовал для названия место крушения географический синоним, (остров Табор).

Заинтересовавшиеся вопросом смогут сами подобрать параллели.

Как видите, основной вопрос сводится, так сказать, к возможности опустить из одной точки два перпендикуляра на одну линию. Писатель ищет случая совпадения двух несовпадающих вещей по одному признаку. Конечно, и в сыщических рассказах этот совпадающий признак далеко не всегда слово. У Честертона в его "Простодушие отца Брауна" использовано для создания аналогичной конструкции совпадение вечернего костюма джентельмена с формой лакея.

Выходя из сферы сыщического романа, мы можем привести пример из Чехова.

"Социалисты" и духовенство носили в России длинные волосы, отличаясь, конечно, костюмом. Один из ранних рассказов Чехова основан на том, что цирюльник смешал диакона с социалистом. Место действия баня, где разницы в одеждах нет.

Но не будем уходить в сторону.

Такие намеки, дающие предупреждение разгадки и делающие ее более правдоподобной тогда, когда она появляется, довольно часты в "романах тайн".

Один из рассказов Конан-Дойля "Человек с уродливой губой", основан на том, что человек переодевался нищим, чтобы собирать милостыню. Ряд не очень сложно построенных случайностей приводит к тому, что С.Клер арестован под видом нищего и обвинен в убийстве самого себя.

Шерлок Холмс производит следствие и создает ложную разгадку. Дело идет о том, что С.Клер не найден, но в канале,



недалеко от места предполагаемой гибели несчастного, найден сюртук с карманами набитыми медяками.

Шерлок Холмс строит новую гипотезу.

"— Нет, сэр, но этому можно найти объяснение. Предположим, Бун выбросил из окна Клера так, что никто не видел этого. Что же дальше? Наверное, ему пришла в голову мысль, что надо отделаться от улики в виде платья. Он схватывает сюртук и уже готов выбросить его из окна, как вдруг вспоминает, что сюртук не опустится на дно, а всплывет наверх. Времени у него мало, так как он слышит суматоху на лестнице, слышит, как жена С. Клера требует, чтобы ее пустили к мужу, а может быть и малаец, сообщник его, успел предупредить его о приближении полиции. Нельзя терять ни одного мгновения. Он бросается в укромный уголок, где спрятаны его сбережения, и набивает карманы сюртука, попадающимися ему под руку монетами. Затем он выбрасывает сюртук и хочет сделать то же с остальными вещами, но слышит шум шагов на лестнице и еле успевает захлопнуть окно до появления полиции."

Это ложная разгадка.

Между тем тождество С. Клера—Буну дано уже намеком.

При обыске квартиры Буна были найдены следы крови.

При осмотре на подоконнике оказались следы крови; капли крови виднелись также и на деревянном полу комнаты.

При виде крови мисс С. Клер лишилась чувств, и полиция отправила ее домой в кэбе, так как ее присутствие не могло помочь розыскам. Инспектор Бартон тщательно обыскал все помещение, но ничего не выяснил. Сделали ошибку, что не сразу арестовали Буна и дали ему возможность переговорить с малайцем. Однако, скоро спохватились и исправили эту ошибку. Буна арестовали и обыскали, но не нашли никаких улик против него. Правда, на правом рукаве рубашки у него оказались следы крови, но он показал палец, на котором виднелся порез, и объяснил, что по всем вероятностям следы крови на подоконнике являются следствием этого пореза, так как он подходил к окну, когда у него шла кровь из пореза.

Мы видим, что порез на руке Буна установлен здесь кос—

венно, главное кровь на подоконнике.

Мадам же С.Клер, рассказывая о симпатии, связывающей ее с мужем, говорит:

— "При той симпатии, которая существует между нами, я бы почувствовала, если бы с ним произошло что-либо дурное. В тот самый день, когда я видела его в последний раз, он порезал себе палец в спальне. Я была в это время в столовой и бросилась наверх, так была уверена, что с ним случилось что-то."

В этом отрывке упор на том, что мадам С.Клер почувствовала, что ее муж поранил себя, а не на факте ранения. Между тем получается мотив установления тождества (и С.Клер, и Вун имеют порез на пальце).

Но элементы совпадения даны в несовпадающих формах.

Здесь цель не дать узнавания, а сделать его правдоподобным после. Чехов говорил, что, если в рассказе сказано, что на стене висит ружье, то потом оно должно выстрелить.

Этот мотив, данный с напором, переходит в то, что называют "обреченностью" (Ибсен). Это правило в обычной же своей форме действительно соответствует общему правилу художественных средств, но в романе тайн, ружье, висящее на стене, не стреляет, стреляет другое ружье.

Очень любопытно смотреть, как художник исподволь подготавливает материал для такой развязки. Возьмем далекий пример. В "Приступлении и Наказании" у Достоевского Свидригайлов подслушивает признание Раскольникова, но не доносит.

Роль угрозы Свидригайлова другая.

Но не удобно писать о Достоевском в примечании к статье о Кован-Доyle.

До отступления, я уже отмечал, что слово "лента" своим двойным значением и указанием на цыган подготавливает ложную развязку. Шерлок Холмс говорит:

"Если сопоставить все — свист по ночам, присутствие табора цыган, пользовавшихся особым расположением старого доктора, то факт, что д-р был заинтересован в том, чтоб его падчерица не выходила замуж, ее последнее слово о "шайке"

и, наконец, рассказ мисс Элены Стонер о слышанном ею металлическом звуке ( быть может, то был шум от болта, которым запирались ставни), то есть большое основание предполагать, что тут именно надо искать разгадки тайны."

Как видите, творцом "ложной разгадки" в данном случае является сам Шерлок Холмс. Это происходит оттого, что в "Пестрой ленте" не участвует казенный сыщик, обычно делающий ложную разгадку (так же Ватсон дает всегда неправильное толкование деталей). Но так как сыщика нет, то Шерлоку Холмсу приходится путаться самому.

То же мы видим в рассказе "Человек с уродливой губой".

Один из критиков объяснил постоянную неудачу казенного следствия, вечное торжество частного сыщика у Конан-Дойля тем, что здесь сказалось противопоставление частного капитала государству.

Не знаю, были ли основания у Конан-Дойля противопоставлять английское, чисто буржуазное по своему классовому признаку государство, английской же буржуазии, но думаю, если бы эти новеллы создавал какой-нибудь человек в пролетарском государстве, будучи сам пролетарским писателем, то неудачный сыщик все равно был бы. Вероятно удачлив был бы сыщик государственный, а частный путался бы зря. Получилось бы то, что Шерлок Холмс оказался на государственной службе, а Лестрад добровольцем, но строение новеллы (вопрос, занимающий нас сейчас) не изменилось бы.

Вернемся к пересказу новеллы.

Шерлок Холмс со своим другом едут на место предполагаемого преступления и осматривают дом.

Осматривается комната умершей, в которую переведена сейчас ее сестра, боящаяся за свою участь.

—"Куда ведет этот звонок? — проговорил он, указывая на толстый шнур, висевший над самой постелью, так что конец его лежал на подушке.

— В комнату экономки.

— Он новее всех остальных вещей в этой комнате?

— Да, этот звонок провели только два года тому назад.

— Вероятно, ваша сестра просила об этом?

— Нет, она никогда не употребляла его. Мы привыкли все делать сами.

— Вот как, зачем же было проводить этот звонок? Позвольте мне осмотреть пол.

Он бросился на пол и стал быстро ползать назад и вперед, внимательно рассматривая в увеличительное стекло трещины между досками. Он исследовал также плинтусы, затем подошел к кровати и тщательно оглядел ее и стену. Наконец, он сильно дернул шнур.

— Не звонит, — проговорил он.

— Как не звонит?

— Он даже не соединен с проволокой. Это крайне интересно. Видите, он прикреплен наверху к крючку над отверстием вентилятора.

— Как глупо, я не заметила этого.

— Очень странно, — бормотал Холмс, дергая шнурок, — в этой комнате вообще есть странности. Например, что за дурак тот, кто ставил вентилятор. Зачем было проделывать его из одной комнаты в другую, когда можно было устроить так, чтобы он выходил наружу.

— Вентилятор также устроен не так давно, — сказала мисс Стонер.

— В то же время, как звонок? — заметил Холмс.

— Да, в то время было вообще несколько переделок.

— Удивительно интересно. Звонки, которые не звонят, вентиляторы, которые не вентилируют."

Мы имеем три предмета: 1) звонок, 2) пол, 3) вентилятор. Обращая внимание, что Шерлок Холмс говорит сейчас только о 1 и 3, причем третий явился в виде намека. Смотри первый рассказ о преступлении — придаточное предложение первого пункта.

Дальше идет осмотр соседней комнаты, принадлежащей доктору.

Шерлок Холмс осматривал комнату и спрашивал, указывая на неогороженный шкаф.

"— А кошки там нет?

— Нет. Что за странная идея?

— Посмотрите.

Он снял со шкафа стоящее на нем блюдечко с молоком.

— Нет, мы не держим кошек. Но у нас пантера и павиан.

— Ах да. Конечно, пантера не что иное, как большая кошка, но сомневался, чтоб она удовольствовалась блюдечком.

Тут же Холмс обращает внимание на плетку, завязанную петлей. Далее он говорит:

— Мне хочется выяснить одно обстоятельство.

Он присел на корточки перед деревянным стулом и внимательно осмотрел его сиденье.

— Благодарю вас, этого достаточно — сказал он, — поднимаясь и пряча лупу в карман."

Как видите, результат наблюдения не сообщен. То же мы видим в случае с кроватью.

Результат осмотра также не рассказан сразу и на одну деталь внимание обращено сперва без высказывания, напоминаю место:

"Он исследовал также плинтус, затем подошел к кровати и тщательно оглядел ее и стенку."

Далее происходит разговор Шерлока Холмса с Ватсоном.

Шерлок Холмс подчеркивает не подчеркнутую сперва деталь о вентиляторе и говорит здесь то, чего не сказал на стр.185 о том, что кровать привинчена.

"— Я не видел ничего особенного, за исключением шнура от звонка, и не могу себе представить, для чего устроили этот звонок, — говорит Ватсон.

— Мы видели и вентилятор.

— Да, но не вижу в этом ничего особенного. Отверстие такое маленькое, что едва ли мышь могла пролезть в него.

— Я знал, что есть вентилятор, прежде чем мы приехали в Сток-Морэн.

— О, милый Холмс.

— Да, знал. Помните мисс Стонер сказала, что ее сестра



чувствовала запах сигары д-ра Ройллота. Это, конечно, сразу навело меня на мысль, что между комнатами должно быть какое-нибудь сообщение, отверстие это маленькое, иначе его заметил бы следователь. Я решил, что это должен быть вентилятор.

— Но что же в этом дурного?

— Ну, по крайней мере странное совпадение. Устраивается вентилятор, вешается шнур, и спящая в кровати девушка умирает.

— Не вижу никакой связи.

— Вы ничего не заметили особенного в кровати?

— Нет.

— Она привинчена к полу. Случалось ли Вам видеть такую кровать?

— Нет.

— Девушка не могла отодвинуть кровать. Она должна быть всегда в одинаковом положении относительно вентилятора и веревки... Приходится так назвать этот шнур потому, что он вовсе не предназначался для звонка".

Таким образом новая деталь появляется сперва намеком, потом связывается с другими. Получается ряд:

1) Вентилятор, звонок, привинченная кровать.

Остается нерассказанным, что увидел Холмс на стуле и в чем дело с плеткой.

Недогадливый Ватсон все еще не понимает. Шерлок Холмс не рассказывает ему, а, следовательно, и нам, отделенным от него существованием пересказчика.

Шерлок Холмс вообще не объясняется, а кончает дело эффектом. Но эффекту предшествует ожидание.

Сыщик и его друг сидят в комнате, где ожидается покушение на преступление. Ожидали долго.

"— Никогда не забуду этой страшной ночи. Я не слышал ни одного звука, ни даже дыхания, а между тем знал, что Холмс находится в нескольких шагах от меня и испытывает такое же нервное возбуждение, как и я. Ни малейший луч света не проникал через запертые ставни; мы сидели в полнейшей тьме.

Снаружи доносился по временам крик ночной птицы: раз около нашего окна послышался какой-то вой, напоминающий мяуканье кошки; очевидно, пантера разгуливала на свободе. Издалека доносился протяжный бой церковных часов, отбивавших четверти. Как тянулось время между этими ударами! Пробило одиннадцать, затем час, два, три, а мы все продолжали сидеть безмолвно, ожидая что будет дальше. Внезапно у вентилятора появился свет."

Я не критикую Конан-Дойля, но должен указать на повторяемость у него не только сюжетных схем, но и элементов их заполнения.

Приведу параллель из той же книги "Лига красноволосых".

"Как долго тянулось время. Впоследствии оказалось, что мы ждали только час с четвертью, но тогда мне казалось, что ночь уже приходит к концу, и скоро должна заняться заря. Все члены у меня окоченели, потому что я боялся изменить свою позу, а нервы дошли до высшей точки напряжения, а слух так обострился, что я не только слышал, как дышали мои товарищи, но мог даже различить глубокое, тяжелое дыхание Джонса от тихого, похожего на вздох дыхания директора банка. С моего места, за корзиной, мне были видны плиты пола. Внезапно я заметил на них луч света."

В обоих случаях ожидание (очень обнаженный случай употребления приема торможения) кончается покушением.

Преступник выпускает змею, змея ползет по шнуру из вентилятора. Шерлок Холмс бьет змею, раздается крик. Шерлок Холмс и его ассистенты бегут в соседнюю комнату.

"Страшное зрелище представилось там... У стола сидел доктор. На коленях у него лежала плетка, которую мы видели утром...

На лбу у него была страшная желтая лента с коричневыми пятнами, плотно охватывающая голову. Он не шевельнулся, когда мы вошли в комнату.

— Лента, пестрая лента, — прошептал Холмс. Внезапно странный головной убор доктора зашевелился и из волос поднялась змея".

Как видите, перед нами сводка всех данных. Лента на лицо и наконец устроена плетка с петлей, которая была использована. Привожу анализ Холмса.

"— Я пришел было к совершенно ложному выводу, милый Ватсон, — сказал он.

— Видите, как опасно строить гипотезы, когда нет основательных данных. Присутствие цыган вблизи дома и слово "лента", сказанное несчастной молодой девушкой и понятое мной иначе, навели меня на ложный след. Очевидно, она успела разглядеть что-то, показавшееся ей лентой, когда зажгла спичку. В свое оправдание могу сказать, что отказался от своего первоначального предположения, как только увидел, что обитатель средней комнаты опасность не может угрожать ни со стороны окна, ни со стороны двери. Вентилятор и шнур от звонка сразу привлекли мое внимание. Открытие, что звонок не звонит, а кровать привинчена к полу, возбудило во мне подозрение, что шнур служит местом для чего-то, что переходит в отверстие и падает на кровать. Мысль о змее сразу пришла мне в голову, в особенности, когда я вспомнил, что доктор привез с собой из Индии всяких животных и гадов. Идея употребить в дело яд, недоступный химическому исследованию, могла прийти в голову именно такому умному, бессердечному человеку, долго жившему на востоке. Быстрота действия подобного рода яда имела также свое преимущество. Только очень проницательный следователь мог бы заметить две маленькие черные точки, в том месте, где ужалила змея. Потом я вспомнил свист. Это он звал назад змею до рассвета, чтобы ее не увидели.

Вероятно, он приучил ее возвращаться к нему, давая ей молоко. Змею он направлял к вентилятору, когда находил это удобным, и был уверен, что она спустится по шнуру на кровать. Может быть целая неделя прошла бы прежде, чем змея ужалила молодую девушку, но рано или поздно она должна была стать жертвой ужасного замысла. Я пришел ко всем этим выводам раньше, чем вошел в комнату д-ра Ройллота. Осмотрев его стул, я убедился, что он часто становился на него, очевидно, с целью достать до вентилятора. Шкаф, блюдечко с молоком и

петля на плетке окончательно рассеяли все мои сомнения. Металлический звук, который слышала мисс Стонер, очевидно, происходил от того, что ее отчим захлопнул шкаф."

Конечно, все эти приемы более или менее замаскированы, ведь всякий написанный роман уверяет нас в своей реальности. Противопоставление своего рассказа "литературе" обычно у всех писателей. Людмила (в "Руслане и Людмиле" Пушкина) не просто ест фрукты в саду Черномора, а ест, нарушая литературную традицию:

"Подумала и стала кушать."

Еще более это приложимо к сыщичьим романам, гримирующим себя под документ.

Ватсон говорит:

"Я проводил их на станцию, погулял по улицам городка, затем вернулся в гостиницу, лег на диван, стал читать какой-то роман в желтой обложке. Сюжет романа был, однако, настолько неинтересен по сравнению с глубокой тайной, в которую мы старались проникнуть, и мысли мои так отвлекались от вымысла к действительности, что я, наконец, цинично книгу прочь и отдался вполне размышлениям о событиях сегодняшнего дня."

В качестве приема гримировки применяется еще ссылка на другие дела (не на те, о которых написаны рассказы) и указания, что опубликование данной новеллы стало возможным, так как такая-то дама умерла и т.д.

Но разнообразие типов у Конан-Дойля очень невелико и, если судить по мировому успеху писателя, то, очевидно, и не нужно. С точки зрения техники — приемы рассказов Конан-Дойля, конечно, проще приемов английского романа тайн, но зато они концентрированнее.

В новелле нет ничего, кроме преступления и следствия, в то время как у Рэдклиф или Диккенса мы всегда найдем описание природы, психологический анализ и т.д. У Конан-Дойля пейзаж очень редок и дается больше как напоминание и подчеркивание того, что природа добра, а человек зол.

Общая схема рассказов Конан-Дойля такова: подчеркнуты номера важнейших моментов.

I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.

II. Появление клиента.

Деловая часть рассказа.

III. Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки.

IV. Ватсон дает уликам неверное толкование.

V. Выезд на место преступления, очень часто еще не совершенного, чем достигается действительность повествования и внедрение романа с преступниками в роман с сыщиком. Улики на месте.

VI. Казенный сыщик дает ложную разгадку; если сыщика нет, то ложная разгадка дается газетой, потерпевшим или самим Шерлоком Холмсом.

VII. Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего в чем дело. Шерлок Холмс курит или занимается музыкой. Иногда соединяет он факты в группы, не давая окончательного вывода.

VIII. Развязка, по преимуществу, неожиданная. Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление.

IX. Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом.

Эта схема не создана Конан-Дойлем, хотя им и не украдена. Она вызвана самим существом. Сравним ее кратко с "Золотым жуком" Э.По (вещь считаю известной; если кто ее не знает, то поздравляю его с удовольствием вновь прочесть хороший рассказ). Сам разберу рассказ так, чтобы не портить удовольствия.

I. Экспозиция: описание друга.

II. Случайная находка документа. Друг обращает внимание на о б о р о т его (обычный и для Шерлока Холмса прием).

III. Необъяснимые поступки друга, рассказанные негром (Ватсон).

IV. Поиски клад. Неудача, благодаря ошибке негра (обыч-



ный прием задерживания, сравнить ложную разгадку).

У. Находка кладе.

УІ. Рассказ друга с анализом фактов.

Каждый, собирающийся заняться делом создания русской сюжетной литературы, должен обратить внимание на использование Конан-Дойлем намеков и на выдвигание развязки из них.

В. ПРОПП

## ТРАНСФОРМАЦИИ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК

### I

Изучение сказки во многих отношениях может быть сопоставлено с изучением органических образований в природе. Как натуралист, так и фольклорист имеет дело с видами и разновидностями одинаковых по сущности явлений. Вопрос о "происхождении видов", поставленный Дарвиным, может быть поставлен и в нашей области. Сходство явлений как в царстве природы, так и у нас, не поддается непосредственному, точно объективному и абсолютно убедительному объяснению. Оно представляет собой проблему. Как здесь, так и там возможны две точки зрения: или внутреннее сходство двух внешне не связанных и не связуемых явлений не возводится к общему генетическому корню — теория самостоятельного зарождения видов, или это морфологическое сходство есть результат известной генетической связи — теория происхождения путем метаморфоз или трансформаций, возводимых к тем или иным причинам.

Для того, чтобы решить этот вопрос, прежде всего следует осветить вопрос о характере сходства сказок. Сходство это до сих пор всегда определялось сюжетом и его вариантами. Такой метод приемлем только в том случае, если стоять на точке зрения самостоятельного зарождения видов. Сторонники этого метода не сравнивают сюжеты меж собой, и такое сравнение считают невозможным или, во всяком случае, — ошибочным.<sup>1)</sup> Не отрицая пользы сюжетного изучения и сравнения только с точки зрения сюжетного сходства, можно выдвинуть и дру-

---

<sup>1)</sup> От такой "ошибки" предостерегает Aarne в своем "Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung".

гой метод, другую единицу сравнения. Сказки можно сравнивать с точки зрения композиции или структуры, и тогда сходство их предстанет в новом свете <sup>2)</sup>.

Можно наблюдать, что персонажи волшебных сказок, как бы они ни были разнообразны по своему облику, возрасту, полу, роду занятий, по своей номенклатуре и прочим статическим, атрибутивным признакам — делают по ходу действия то же самое. Этим определяется отношение величин постоянных к величинам переменным. Функции действующих лиц представляют собой постоянные величины, все остальное может меняться. Пример:

1. Царь посылает Ивана за царевной. Иван отправляется
2. Царь " Ивана " диковинкой. Иван "
3. Сестра " брата " лекарством. Брат "
4. Мачеха " падчерицу за огнем. Падчерица "
5. Кузнец " батрака за коровой. Батрак "

и т.д. Отсылка и выход в поиски представляют собой постоянные величины. Отсылающий и отправляющийся персонажи, мотивировка отсылки и пр. — величины переменные. В дальнейшем этапы поисков, препятствия и пр., — опять могут совпадать по существу, не совпадая по своему оформлению в образы. Функции действующих лиц можно выделить. Волшебные сказки знают 31 функцию. Не все сказки дают все функции, но отсутствие одних не отзывается на порядке чередования других. Их совокупность образует одну систему, одну композицию. Эта система обнаруживается, как чрезвычайно устойчивая и чрезвычайно распространенная. Исследователь получает возможность определить совершенно точно, что, напр., и древне-египетская сказка о двух братьях, и сказка о жар-птице, сказка о Морозке, о рыбаке и рыбке, а также и ряд мифов, — допускают общую концепцию. Это подтверждается и анализом деталей. 31 функция не исчерпывает собой системы. Такой мотив, как

---

2) Этому вопросу посвящено мое исследование "Морфология сказки", выходящее очередным выпуском серии "Вопросы поэтики". Заметки об этом в "Обзоре работ Сказочной Комиссии Гос. Географ. Об-ва" за 1926 г.

"Баба-яга дает Ивану коня" состоит из 4-х элементов, из которых лишь один представляет собой функцию, а три остальные элемента носят статический характер. Всех элементов, всех составных частей сказка знает около 150-ти. Каждый из этих элементов может быть озаглавлен по своему значению для хода действия. Так, в приведенном примере баба-яга есть персонаж одаривающий, слово "передает" представляет собой момент снабжения, Иван — персонаж одариваемый, конь — дар. Если написаны заглавия для всех 150-ти элементов волшебной сказки в том порядке, в каком это диктуется самой сказкой, то под такую таблицу выпишутся все волшебные сказки, и наоборот: все то, что подписывается под такую таблицу, есть волшебная сказка, все то, что не подписывается — есть сказки иной формации, иного разряда. Каждая рубрика представляет собой составную часть сказки, и чтение таблицы по вертикали дает ряд основных и ряд производных форм.

Эти составные части и подлежат сравнению. Это соответствовало бы в зоологии сравнению позвонков с позвонками, зубов с зубами и т.д. Но между органическими образованиями и сказкой есть одна большая разница, облегчающая нашу задачу. В то время, как там изменение одной части или одного признака ведет за собой изменение другого признака, в сказке каждая часть может изменяться независимо от других частей. Это явление отмечается многими исследователями, хотя до сих пор нет попыток сделать из него все методологические и иные выводы. <sup>1)</sup> Так Крон, соглашаясь со Шписом по вопросу о переме-

---

<sup>1)</sup> Ср. F. Panzer. Märchen, Sage und Dichtung. München, 1905. Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben um so leichter auszuwechseln, je die einzelnen Motive können um so leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist". Здесь явно отрицается теория стабильных комбинаций или постоянных связей. Эту же мысль еще рельефнее и детальнее выразил K. Spiess. (Das deutsche Volksmärchen. Lpz. 1917) Ср. также: K. Kropp. Die folkloristische Arbeitsmethode. Oslo, 1926.

щаемости составных частей, все же считает нужным изучать сказку по целым образованиям, а не по частям, не выдвигая для своей позиции (характерной для представителя финской школы) веских доводов. Мы делаем отсюда тот вывод, что можно изучать составные части сказки независимо от того, в какой сюжет они входят. Изучение рубрик по вертикали вскрывает нормы, пути трансформаций, то, что верно для каждого элемента в отдельности; окажется верным для целых образований, в силу механичности соединения составных частей.

## II

Настоящая работа не ставит себе целью исчерпать вопроса. Здесь могут быть даны лишь некоторые основные вехи, могущие впоследствии лечь в основу более широкого теоретического исследования.

Но даже при сокращенном изложении необходимо, прежде чем перейти к рассмотрению трансформаций, установить критерий, который позволил бы отличать основные формы от производных.

Критерии эти могут быть двоякими: они могут быть выражены в некоторых общих принципах и в некоторых частных правилах.

Прежде всего об общих принципах.

Для того, чтобы установить эти принципы, сказку надо рассмотреть в связи с ее окружением, с той обстановкой, в которой она создавалась и бытует. Здесь наибольшее значение будут иметь для нас быт и религия, в широком смысле этого слова. Причины трансформаций часто лежат вне сказки, и без привлечения сравнительного материала из окружения сказки мы не поймем ее эволюции.

Основные формы — это те, которые связаны с зарождением сказки. Сказка рождается, конечно, из жизни. Но что касается волшебной сказки, то она очень слабо отражает текущую действительную жизнь. Все, что идет от действи-



тельности, носит характер вторичного образования. Чтобы решить, откуда она идет, мы должны привлекать для сравнений широкий культурный материал прошлого.

Тут окажется, что формы, по тем или иным причинам определенные, как основные, явно связаны с давнишними религиозными представлениями. Можно высказать такое предположение: если та же самая форма встречается в религиозном памятнике и в сказке, то религиозная форма первична, а сказочная форма вторична. Это верно в особенности для архаических религий. Всякое архаическое, ныне умершее религиозное явление древнее его художественного использования в современной сказке. Доказать этого здесь, конечно, нельзя. Да и вообще подобная зависимость не может быть доказана, она может быть только показана на широком материале. Таков первый общий принцип, подлежащий еще дальнейшему развитию. Второй принцип может быть сформулирован следующим образом: если тот же элемент встречается в двух разновидностях, из которых одна возводится к религиозным формам, а другая к быту, то религиозное оформление первично, а бытовое вторично.

Однако, в применении этих принципов надо соблюдать известную осторожность. Будет ошибкой, если мы будем стараться все основные формы возводить к религии, а все производные — к быту. Чтобы предохранить себя от подобных ошибок, надо несколько шире осветить вопрос о методах сравнительного изучения сказки и религии, сказки и быта.

Можно установить несколько форм отношений сказки к религии.

Первая форма отношений — это прямая генетическая зависимость, которая в иных случаях совершенно очевидна, в других — требует специальных исторических разысканий. Так, если змей имеется в религиях и в сказках, то он попал в сказку из религии, а не наоборот.

Однако, наличие такой связи необязательно даже при очень большом сходстве. Она вероятна лишь тогда, когда мы имеем непосредственно культовой, ритуальный материал. Такой ритуальный материал следует отличать от матери-

шла религиозно-эпического. В первом случае мы можем ставить вопрос о прямом родстве по нисходящей линии, аналогичном родству отцов и детей; во втором случае мы можем говорить лишь о родстве параллельном или, продолжая аналогию, о родстве братьев. Так, история Самсона и Далилы не может считаться прототипом сказки; как сказка, сходная с этой историей, так и библейский текст могут восходить к общему источнику.

Конечно, и первичность культового материала может быть утверждаема всегда лишь с некоторой осторожностью. Но все же есть случаи, когда эту первичность можно утверждать совершенно уверенно. Правда, дело часто не в самом памятнике, а в тех представлениях, которые им отражаются, и которые лежат в основе сказки. Но о представлениях мы часто можем судить только по памятникам. К таким источникам сказки принадлежит, напр., еще мало исследованная фольклористами Ригведа. Если верно, что сказка знает ок. 150-ти составных частей, то не менее 60-ти содержатся уже здесь. Правда, она содержит их не в эпическом, а в лирическом использовании, но не надо, с другой стороны, забывать, что это гимны жреческие, а не просто-народные. Несомненно, что у народа (пастухов и крестьян) эта лирика преломлялась эпически. Если гимн восхваляет Индру, как змееборца (причем детали иногда в точности совпадают со сказкой), то народ мог в той или иной форме рассказать, как именно Индра победил змея.

Проверим это утверждение на более конкретном примере. Мы легко узнаем ягу и ее хатку в следующем гимне:

"Хозяйка леса, хозяйка леса, где ты исчезаешь? Отчего ты не выпрашиваешь про деревню? Ты не боишься ли?"

Когда громкий крик и щебетание птиц раздаются, тогда хозяйка леса чувствует себя, как князь, который разъезжает под звуки кимвалов.

Тогда начинает казаться, что там пасутся коровы. Тогда думаешь, что там виднеется хатка. Там вечерами скрипит, будто это телега. Это — хозяйка леса.

Там кто-то позвал корову. Там кто-то рубил лес. Там кто-

то вскрикнул. Так кажется тому, кто ночует у лесной хозяйки.

Лесная хозяйка не делает вреда, если самому не напасть на нее. Ты ешь сладкие плоды и ложишься на покой, как тебе угодно.

Пахнущую снадобьями, душистую, несущую и все же имеющую достаточно пищи, мать диких зверей, хозяйку леса восхваляю я".

Из сказочных элементов здесь имеются хатка в лесу, упрек, связанный с выпрашиванием (в сказке он дан в обращенной форме), гостеприимную ночевку (накормила, напоила, спать уложила), указание на возможную враждебность хозяйки леса, указание на то, что она — мать диких зверей (в сказке она скликает зверей); отсутствуют курьи ножки избушки, весь внешний облик хозяйки и др. Поразительно совпадение одной мелкой детали: тому, кто ночует в лесной избушке, кажется, будто рубят лес. У Афанасьева (§ 55) отец, оставив в избушке дочку, привязывает, к телеге колодку. Колодка стучит, а девушка говорит: "Се мий батенько дровця рубает".

Все эти совпадения тем более не случайны, что они не единственные. Это лишь некоторые из чрезвычайно многих и точных совпадений сказки с Ригведой.

Данная параллель не может быть, конечно, рассмотрена, как доказательство, что наша яга восходит к Ригведе. Она должна лишь подчеркнуть, что в целом линия идет от религии к сказке, а не наоборот, и что здесь необходимо начать точные сравнительные изыскания.

Однако, все то, что здесь говорилось, верно лишь в том случае, если между религией и сказкой лежит большое хронологическое расстояние, если рассматриваемая религия уже умерла, или если начало ее теряется в доисторическом прошлом. Иначе обстоит дело, когда мы сравниваем живую религию и живую сказку одного и того же народа. Здесь возможна та обратная зависимость, которая невозможна между умершей религией и современной сказкой. Христианские элементы сказки (апостолы в роли помощников, чорт в роли вредителя и т.д.) здесь

н о в е е сказки, а не древнее ее, как в предыдущем случае. Строго говоря, здесь нельзя говорить об обратном отношении по сравнению с предыдущим случаем. Сказка (волшебная) идет от древних религий, но современная религия не идет от сказки. Она и не создает ее, а только м е н я е т ее материал. Но, вероятно, есть редкие случаи действительной обратной зависимости, т.е. такие случаи, когда элементы религии сами идут от сказки. Очень интересный пример дает история канонизации чуда о змее Георгия Победоносца западной церковью. Это чудо канонизовано много позже канонизации св. Георгия, причем канонизация прошла при упорном сопротивлении со стороны церкви <sup>1)</sup>. Так как змееборство входит в состав многих языческих религий, то оно идет именно оттуда. Но в XIII веке, когда этих религий живого следа уже не было, роль передатчика могла сыграть только народная эпическая традиция. Популярность Георгия, с одной стороны, и популярность змееборства с другой заставляют слиться образ Георгия со змееборством, и церковь принуждена признать совершившееся слияние и канонизовать его.

Наконец, наряду с прямой генетической зависимостью сказки от религии, наряду с параллелизмом и обратной зависимостью возможно и полное отсутствие связи, несмотря на сходство. Одинаковые представления могут возникать независимо друг от друга. Так, волшебный конь может быть сравнен с германскими священными конями и с огненным конем Агни в Ригведе. Первые не имеют с Сивкой-буркой ничего общего, второй совпадает с ним по всем признакам. Аналогия может быть использована лишь тогда, если она более или менее полна. Гетерономные, хотя и сходные явления должны исключаться из сравнений.

Таким образом изучение о с н о в н ы х форм должно привести исследователя к необходимости сравнивать сказку с религиями.

Наоборот, изучение п р о и з в о д н ы х форм в вол-

---

<sup>1)</sup> Aufhauser. Das Drachenwunder des heil. Georg. Lpz. 1912.



шебной сказке связано с действительностью. Целый ряд трансформаций объясняется вторжением ее в сказку. Это заставляет нас осветить вопрос о методах изучения отношения сказки к быту.

Волшебная сказка, в отличие от сказок других разрядов (анекдота, новеллы, басни и пр.), сравнительно бедна бытовыми элементами. Роль быта в создании сказки часто переоценивалась. Мы можем решить вопрос об отношении сказки к быту лишь в том случае, если будем помнить, что художественный реализм и наличие бытовых элементов — понятия разные и не всегда друг друга покрывающие. Исследователи нередко делают ошибку, подыскивая к реалистическому рассказу бытовые основы.

Вот что говорит, например, Н. Лернер в своих объяснениях к "Бове" Пушкина. Он останавливается на строках:

"То-то, право, золотой Совет,  
Не болтали здесь, а думали:  
Долго все вельможи думали.  
Арзамор, муж старый, опытный,  
Рот открыл было (советовать,  
Знать, хотелось поседелому),  
Громко крикнул, но одумался  
И в молчаньи прикусил язык",

и т.д. (Все члены совета молчат и засыпают).

Привлекая цитату из Л. Майкова, Лернер пишет: "В изображении совета бородачей можно предположить сатиру на правительственные порядки Московской Руси... Заметим, что сатира могла быть направлена не только против старины, но и против современности. Весь синклит храпящих "многомыслящих" гениальный юноша мог без труда найти в современной ему общественной жизни" и т.д. — Между тем, здесь чисто сказочный мотив. У Афанасьева (напр., № 80) находим: "Раз спросил — бояре молчат, в другой — не отзываются, в третий — никто ни полслова". Здесь мы имеем обычный момент обращения пострадавшего с просьбой о помощи, причем оно обычно совершается трижды. Сперва оно направлено к служанкам, затем — к боярам (дьякам, министрам) в третий раз — к герою сказки. Каждый член триады в свою очередь также может еще утраи-



ваться. Таким образом перед нами не быт, а амплификация и спецификация (придача имен и пр.) фольклорного элемента. — Такую же ошибку мы бы совершили, если бы сочли гомеровский образ Пенелопы и поступки ее женихов — соответствующими греческому быту, греческим брачным обычаям. Женихи Пенелопы — **л о ж н ы е ж е н и х и**, известные эпической поэзии почти всего мира. Прежде всего следует выделить, что здесь фольклорного, и только после такого выделения может быть поставлен вопрос о соответствии специфически-гомеровских моментов греческому быту.

Таким образом мы видим, что вопрос о сказке и быте далеко не прост. Закljučать от сказки к быту непосредственно нельзя.

Но, как мы увидим ниже, роль быта в **т р а н с ф о р м а ц и** и сказки огромна. Быт не в состоянии разрушить общей структуры сказки. Но из него черпается материал для самых разнообразных замен старого материала более новым.

### III

Главнейшими более точными критериями, при помощи которых можно отличить основную форму сказочного элемента (подразумеваются сказки волшебные) от формы производной, следующие:

1) Фантастическая трактовка составной части волшебной сказки первичнее (древнее) трактовки рационалистической.

Этот случай очень прост и не требует особого развития. Если в одной сказке Иван получает волшебный дар от яги, а в другой от прохожей старушки — то первый случай древнее второго. Такая точка зрения теоретически обоснована связью сказок с религиями. Она, однако, может оказаться неверной по отношению к сказкам иных разрядов (басням и пр.), которые в целом, может быть, древнее волшебной сказки, искони реалистичны и не восходят к религиозным представлениям.

2) Героическая трактовка первичнее трактовки юмористической.

В сущности здесь частное явление предыдущего случая. Так, обыгрывание змея в карты новее вступления с ним в смертный бой.

3) Форма, примененная логически, первичнее формы, примененной бестолково <sup>1)</sup>.

4) Форма интернациональная первичнее формы национальной.

Так, если змей встречается почти на всем земном шаре, а в некоторых северных сказках его заменяет медведь, а в южных — лев, то змей — основная форма, а лев и медведь — производная.

Здесь следует сказать несколько слов о методах международного изучения сказки. Материал так велик, что изучить все 150 элементов по сказкам всего мира для одного исследователя невозможно. Надо изучить сперва сказки одного народа, выяснить все основные и производные формы его, затем проделать то же с другим народом, а затем перейти к сопоставлениям.

В связи с этим тезис об интернациональных формах может быть сужен и выражен так: всякая общенациональная форма первичнее областной, провинциальной. Но, раз вступив на этот путь, нельзя отказаться и от такой формулировки: форма пространенная первичнее формы, встречающейся единично. Теоретически, однако, возможно, что именно старая форма сохранилась в единичных случаях, а все остальное — новообразования. Поэтому применение этого количественного принципа (применение статистики) требует большой осторожности и непременно привлечения соображений о качестве изучаемого материала. Пример: в сказке "Василиса Прекрасная" (Аф. 59) образ яги сопровождается появлением трех всадников, символизирующих утро, день и ночь. Поневоле возникает вопрос: не имеем ли мы здесь коренную черту, свойственную яге и утерянную в других сказках? Но по целому ряду специальных соображений (которые здесь не стоит приводить) от этого мнения надо совершенно отказаться.

---

<sup>1)</sup> Примеры в статье И. В. Карнаухова в сборнике "Крестьянское искусство СССР". Л., 1927.

Для примера мы проследим все возможные изменения одного элемента, а именно — избушки яги. Морфологически изба представляет собой жилище дарителя (т.е. персонажа, снабжающего героя волшебным средством). Мы, следовательно, будем сравнивать не только избушку, а все виды жилища дарителя между собой. Основной русской формой жилища мы считаем избушку на курьих ножках, в лесу, вращающуюся. Но так как один элемент не дает всех возможных в сказке изменений, то в некоторых случаях будут браться другие примеры.

**И. Р е д у к ц и я.** — Вместо полной формы мы можем найти следующий ряд изменений.

- 1) Избушка на курьих ножках в лесу
- 2) Избушка на курьих ножках
- 3) Избушка в лесу
- 4) Избушка
- 5) Лес, бор (Аф. 52).
- 6) Жилище не упоминается.

Здесь основа сокращена. Отбрасываются курьи ножки, вращение, лес, наконец, может исчезнуть и самая изба. Редукция представляет собой неполную основу. Она объясняется, конечно, забвением, которое в свою очередь имеет более сложные причины. Редукция указывает на несоответствие сказки всему жизненному укладу ее среды, на малую актуальность сказки в данной среде, в данную эпоху или у данного сказителя.

**2. А м п л и ф и к а ц и я** представляет собой противоположное явление. Здесь основа расширена, дополнена деталями. Амплифицированной можно считать форму:

Избушка на курьих ножках в лесу, подпертая блинами и крытая пирогами.

Большей частью амплификация сопровождается редукцией. Одни признаки отбрасываются, другие прибавляются. Амплификации можно бы разделить на разряды по признаку их проис-

хождения (как это ниже сделано с заменами). Одни амплификации идут от быта, другие представляют собой развернутую деталь сказочного канона. Последний случай мы имеем и здесь. Изучение дарителя показывает в нем совмещение враждебных и гостеприимных качеств. Иван у дарителя обычно у г о щ а - е т с я. Формы этого угощения очень разнообразны ("Напоила, накормила". Иван обращается к избушке со словами: "Нам в тебя лезти, хлеба-соли есть". Герой видит в избушке накрытый стол, пробует все яства или наедается досыта; сам режет на дворе у дарителя быков, кур и мн. др.). Это качество дарителя выражается и в жилище его. В немецкой сказке "Hänsel und Gretel" эта форма использована несколько иначе, сообразно с детским характером всей сказки.

3. П о р ч а. Так как волшебная сказка сейчас, вообще, регрессирует, то порчу можно встретить довольно часто. Такие испорченные формы иногда распространяются и укореняются. По отношению к избушке порчей можно считать представление о постоянном вращении избушки вокруг своей оси. Избушка по ходу действия имеет совершенно особое значение: это сторожевая застава; здесь герой подвергается испытанию, достоин ли он получить волшебное средство, или нет. Избушка обращена к Ивану своей закрытой стороной. Отсюда избушка иногда называется "избушкой без окон, без дверей". Открытой стороной, дверью, избушка обращена в противоположную от Ивана сторону. Казалось бы, что очень легко обойти вокруг избушки и войти через дверь. Но Иван этого не может и в сказке н и к о г д а э т о г о не д е л а е т. Вместо этого он произносит заклинание: "Встань к лесу задом, ко мне передом", "Встань, как мать поставила" и др. В тексте обычно следует: "Избушка повернулась". Это "повернулась" превратилось в "вертится", выражение "когда надо - повертывается" превратилось просто в "повертывается", что лишено смысла, но не лишено некоторой характерной яркости.

4. О б р а щ е н и е. Нередко основная форма превращается в свою противоположность. Женские образы, напр., заменяются мужскими и наоборот. Это явление может коснуться и



хатки. Вместо закрытой, недоступной избушки, мы иногда имеем избушку с настелью открытой дверью.

5-6. Интенсификация и ослабление. Эти виды трансформаций свойственны только действиям сказочных персонажей. Одинаковые действия могут совершаться в различных степенях интенсивности. Примером интенсификации может служить превращение отсылки героя в изгнание его. Отсылка — один из постоянных элементов сказки; этот элемент представлен в таком количестве разнообразных форм, что можно проследить все степени перехода. Отсылка может быть дана в различных формах. Часто это — просьба отправиться достать ту или иную диковинку и пр. Иногда это — поручение ("Сослужите мне службу"). Нередко также это — приказание, сопровождаемое угрозами в случае невыполнения и обещаниями в случае выполнения. Далее этот момент может быть дан в форме маскированного изгнания: злая сестра отсылает брата за звериным молоком, чтобы от него отделаться; хозяин отсылает батрака за якобы пропавшей коровой в лес; мачеха отсылает падчерицу к яге за огнем. Наконец, мы имеем уже и прямое изгнание. Это — основные этапы, каждый из которых допускает еще ряд вариаций и переходных форм; они особенно важны при изучении сказок об изгнанных. Основной формой отсылки можно считать приказание, сопровождаемое угрозой и обещанием. Если опускается обещание, то такая редукция одновременно может рассматриваться, как интенсификация — остается отсылка с угрозой. Опускание угрозы создает смягчение, ослабление этой формы. Дальнейшее ослабление состоит в опускании отсылки вообще. Сын, уезжая, просит родителей благословить его.

Рассмотренные шесть видов трансформаций могут быть истолкованы, как известные изменения основы. Наряду с этим встречаются еще две большие группы трансформаций. Это — замены и ассимиляции. Как те, так и другие могут быть рассмотрены по их происхождению.

7. Внутрисказочная замена. Наблюдая дальше за жилищем дарителя, мы можем найти следующие



формы:

- 1) Дворец.
- 2) Гора у огненной реки.

Эти случаи не представляют собой ни редукции, ни амплификации и т.д. Это вообще не изменения, а замены. Данные формы, однако, не взяты со стороны: они взяты из запасов самой сказки. Произошло перемещение, перестановка форм, материала. Во дворце (часто золотом) обычно живет царевна. Это жилище приписывается дарителю. Такие перемещения в сказке играют очень большую роль. Каждый элемент имеет свойственную ему форму. Однако, эта форма не всегда строго прикреплена к данному элементу. (Царевна, напр., обычно и скомый персонаж, может играть роль и дарителя, и помощника и т.д.). Один сказочный образ вытесняет другой. Так, дочь яги может играть роль царевны. Сообразно с этим сама яга живет уже не в избушке, а во дворце — в жилище, свойственном царевне. Сюда же относятся медный, серебряный и золотой дворец. Девушки, живущие в этих дворцах — одновременно и дарительницы и царевны. Эти дворцы могли возникнуть, как утроение золотого дворца. Они могли возникнуть совершенно самостоятельно, без всякого отношения, например, к представлениям о золотом, серебряном и железном веке и т.д.

Точно также гора у огненной реки есть не что иное, как жилище змея, приписанное дарителю.

Эти перемещения играют огромную роль в создании трансформаций. Большинство всех трансформаций — внутрисказочные замены или перемещения.

8. Бытовая замена. Если мы имеем формы

- 1) Постоялый двор,
- 2) двухэтажный дом,

то здесь фантастическая избушка заменена формами жилища, известными в действительной жизни. Большинство таких замен объясняется очень просто, но есть замены, которые требуют специальных этнографических разнсканий. Бытовые замены всегда бросаются в глаза и на них чаще всего обращаются глаза

исследователей.

9. Конфессиональная замена. Современная религия также может вытеснить старые формы, заменив их новыми. Сюда относятся такие случаи, как черт в роли воздушного носителя, ангел в роли дарителя волшебного средства, замена трудной задачи (испытания героя дарителем) испытанием, носящим характер эпитимии. Некоторые легенды представляют собой в основе сказки, где все элементы подверглись подсобной замене. Каждый народ имеет свои конфессиональные замены. Христианство, магометанство, буддизм отражаются в сказках соответствующих народов.

10. Суеверческая замена. Совершенно очевидно, что суеверия и местные верования также могут вытеснить собственно сказочный материал. Однако, замены эти встречаются много реже, чем можно бы ожидать на первый взгляд. (Ошибки мифологической школы). Пушкин ошибался, говоря о сказке:

"Там чудеса, там леший бродит,  
Русалка на ветвях сидит".

Если в волшебной сказке встречается леший, то он почти всегда не что иное, как замена яги. Русалки же во всем Афанасьевском сборнике встречаются лишь один раз, и то в присказке сомнительной подлинности, а в сборниках Ончукова, Зеленина, Соколовых и др. — не встречаются ни разу. Леший только потому попадает в сказку, что он, как лесное существо, похож на ягу. Сказка увлекает в свой мир только то, что укладывается в ее конструкцию.

11. Архаическая замена. Уже выше было указано, что основные формы сказки восходят к умершим религиозным представлениям. На этом основании иногда можно отделить основные формы от производных. Бывает, однако, что в некоторых единичных случаях основная форма (более или менее обычная в сказочном эпосе) заменена формой не менее древней, также восходящей к религиозному источнику, но встречается лишь единично, в редчайших случаях. Так, вместо боя со змеем в сказке "Ведьма и солнцева сестра" (Аф.

50) мы имеем следующее: змеиха предлагает царевичу: "Пусть Иван-царевич идет со мной на весы, кто кого перевесит". Весы подбрасывают Ивана в солнечные терема. Здесь мы имеем следы психостазии (взвешивание душ). Откуда эта форма пришла (она известна в древнем Египте), и как она сохранилась в сказке — все это должно стать предметом исторической разработки.

Архаическую замену не всегда легко отличить от замены суеверческой. Обе они восходят (иногда) к большой древности. Но если какой-либо объект сказки в то же время есть объект живой веры, то замена может быть сосчитана заменой относительно новой (леший). Языческая религия могла дать два ответвления: одно в сказке, другое в вере или обычае. На протяжении веков они могли встретиться, и одна могла вытеснить другую. Наоборот, если объект сказки не может быть засвидетельствован в живой вере (весы), то замена восходит к большой древности и может быть сосчитана архаической.

12. Л и т е р а т у р н а я   з а м е н а. Таковую же слабую усвояемость, как живое суеверие, обнаруживает и литературный материал. Сказка обладает такой сопротивляемостью, что о нее разбиваются другие формы: они не сливаются. Если же встреча все же происходит, то побеждает сказка. Из других литературных жанров сказка чаще всего впитывает былинку и легенду. Гораздо реже замена идет от романа. Здесь только рыцарский роман играет некоторую роль. Однако, рыцарский роман часто сам есть производное сказки. Развитие здесь идет по этапам: сказка > роман > сказка. Поэтому такие произведения, как "Еруслан Лазаревич" по конструкции представляют собой чистейшие сказки, несмотря на книжный характер отдельных элементов. Разумеется, все это касается лишь волшебной сказки. Шванк, новелла и другие виды народной прозы более гибки и восприимчивы.

13. М о д и ф и к а ц и и. Есть замены, которые не могут быть определены по своему происхождению сколько-нибудь точно. Чаще всего это — творческие замены, корень которых приводит просто к фантазии сказителя, причем такие формы

не специфичны с точки зрения этнографии или истории. Надо, однако, заметить, что эти замены играют большую роль в сказках о животных и других, чем в сказках волшебных. (Замена медведя волком, одной птицы другой и т.д.). Возможны они, конечно, и в волшебной сказке. Так, в роли воздушного носителя возможны и орел, и сокол, и ворон, и гуси и др. В качестве искомых диковинок могут друг друга заменять золоторогий олень, золотогривый конь, утка — золотые перушки. свинка — золотая щетинка и др. Особенно часто модифицируются такие формы, которые по отношению к основе вообще вторичны. Можно показать сопоставлением ряда форм, что искомая диковинка есть не что иное, как трансформированная искомая царевна с золотыми кудрями. Если сравнение основной формы с производной показывает известную нисходящую линию, то сравнение двух производных форм обнаруживает известный параллелизм. Есть в сказке такие элементы, которые обладают особым разнообразием форм. Сюда относятся, напр., трудные задачи. Раз не дается задача, основного вида, то для сказки и цельности ее конструкции довольно безразлично, каковыми будут эти задачи.

Еще резче это явление выступает при сопоставлении таких частей, которые в целом никогда не принадлежали к основному виду сказки, не входили в ее состав. К таким элементам принадлежат мотивировки. Но трансформации иногда создают необходимость **м о т и в и р о в а т ь** тот или иной поступок. Отсюда возникают самые разнообразные мотивировки совершенно одинаковых поступков. Так, очень разнообразными способами мотивируется изгнание героя (изгнание — вторичное образование). Наоборот, похищение змеем девушки (форма первичного характера) внешне почти никогда не мотивируется: она мотивирована изнутри.

Некоторые признаки избушки также подвержены модификации: вместо избушки на курьих ножках встречаем избушку "на козьих ножках, бараньих ножках".

**14. Замена неизвестного происхождения.** Так так замены здесь расположены по приз-



наку их происхождения, а происхождение тех или других элементов не всегда ясно и не всегда является простой модификацией, то следует создать разряд замен неизвестного пока происхождения. К таким формам можно отнести, напр., солнцеву сестрицу из сказки Аф. 50. "Сестрица играет роль дарительницы и может быть рассмотрена также, как рудиментарная форма царевны. Она живет "в солнечных теремах". Отразился ли здесь какой-либо солнечный культ, или же здесь сыграла роль творческая сила сказителя, или же эта форма подсказана сказителю самим собирателем (это бывает при расспросах сказителя, не знает ли он сказок о том или другом, не встречается ли то-то и то-то, на что сказитель иногда придумывает, что-либо, чтобы угодить собирателю) — неизвестно.

На этом ограничиваются замены. Можно бы, конечно, создать еще несколько разновидностей их в применении к тому или другому отдельному случаю, но сейчас в этом нет необходимости. Приведенные замены имеют значение во всю ширину сказочного материала, а применение к отдельным случаям легко может быть выведено и дополнено при помощи приведенных случаев.

Мы обращаемся к другому классу изменений, а именно к ассимиляциям.

Под ассимиляциями подразумевается неполное вытеснение одной формы другой, причем происходит слияние двух форм в одну.

Так как ассимиляции располагаются по тем же разрядам, что и замены, то они могут быть перечислены очень коротко.

15. В н у т р и — с к а з о ч н а я   а с с и м и л я — ц и я. Этот случай имеем в формах:

- 1) избушка под золотой крышей,
- 2) избушка у огненной реки.

В сказке часто встречается д о р е ц под золотой крышей. Избушка + дворец под золотой крышей даст избушку под золотой крышей. То же относится к избушке у огненной реки.

Очень интересный случай имеем в сказке "Федор Водович



и Иван Водович" (Онч. № 4). Здесь ассимилировались два таких разнородных элемента, как чудесное рождение героя и преследование его женами (сестрами) змея. Жены змеев, преследуя героя, обычно обращаются в колодез, облако, кровать и становятся на пути Ивана. Если он отведаст плодов, попьет воды и пр., то его разорвет на части. Для чудесного рождения этот мотив использован следующим образом: царевна гуляет по двору отца, видит колодез с чарочкой и кровать (яблона забыта). Она выпивает воды, ложится отдохнуть на кровать. От этого она зачинает и рождает двух сыновей.

16. Б ы т о в а я а с с и м и л я ц и я имеетс я в формах:

- 1) избушка на краю деревни
- 2) пещера в лесу

Здесь фантастическая избушка превратилась в реальную избушку и реальную пещеру, но сохранено одинокое (в одном случае – лесное) положение жилища. Так сказка + действительность дают бытовую ассимиляцию.

17. Примером ко н ф е с с и о н а л ь н о й а с с и м и л я ц и и может служить замена змея чортом, причем чорт, однако, живет в о з е р е , как змей. Такое представление о водяных злых существах может не иметь ничего общего с так наз. низшей мифологией крестьян, а объясняется часто лишь как один из видов трансформации.

18. С у е в е р ч е с к а я а с с и м и л я ц и я . встречается редко. Примером может служить леший, живущий в избушке на курьих ножках.

19-20. Л и т е р а т у р н ы е и а р х а и ч е с к и е а с с и м и л я ц и и встречаются еще реже. Для русской сказки некоторое значение имеют ассимиляции с былинной и легендой, но чаще здесь не ассимиляция, а вытеснение одной формы другой, при сохранении сказочных составных частей, как таковых. Что же касается архаических ассимиляций, то они всякий раз требуют особого рассмотрения. Они возможны, но указать их можно лишь при помощи очень специальных разысканий.

На этом обзор видов трансформаций может быть закончен. Нельзя утверждать, чтобы решительно все сказочные формы уложились в данную скалу, но, во всяком случае, их укладывается довольно значительное количество. Можно было ввести еще такие виды трансформаций, как спецификация и обобщение. В первом случае общее явление превращается в частное (вместо три-десятого царства — город Хвалынск), во втором — наоборот (превращение три-десятого царства в "иное, другое" царство и др.). Но почти все виды спецификаций могут рассматриваться также, как замены, а обобщения — как редукции. Это же касается рационализации (воздушный конь > лошадь), превращения в анекдот и т.д. Правильное и последовательное применение данных видов трансформаций позволит подвести более прочный фундамент под изучение сказки в процессе ее движения.

То, что касается отдельных элементов сказки, касается и сказок в целом. Если добавляется лишний элемент, перед нами амплификация, в обратном случае — редукция и т.д. Применение этих методов к целым сказкам важно для межсюжетного изучения сказки.

Нам остается осветить еще один, очень важный вопрос.

Если выписать все случаи (или очень много случаев) одного элемента, то не все формы одного элемента могут быть возведены к какой-нибудь одной основе. Предположим, что мы принимаем бабу-ягу за основную форму дарителя. Такие формы, как ведьма, бабушка-задворенка, вдова-баба, старуха, старик, пастух, леший, ангел, чорт, три девицы, царская дочь и т.д. могут быть удовлетворительно объяснены, как замены и другие трансформации яги. Но вот мы имеем мужичка с ногой, борода с локоть. Такая форма дарителя не идет от яги. Если такая форма также встречается в религиях, то перед нами форма, координированная яге, если нет, то перед нами замена неизвестного происхождения. Каждый элемент может иметь несколько основных форм, хотя количество таких параллельных, координированных форм обычно незначительно.

Наш очерк был бы неполным, если бы мы не показали ряда превращений на каком-нибудь более рельефном материале, если бы мы не показали образец применения наших наблюдений. Возьмем формы:

змея похищает дочь царя,  
змея мучает дочь царя,  
змея требует дочь царя.

С точки зрения морфологии сказки мы здесь имеем начальное вредительство. Такое вредительство обычно служит завязкой. Согласно принципам, изложенным выше, мы должны сравнивать не только похищение с похищением и проч., а различные виды начального вредительства, как одну из составных частей сказки.

Осторожность требует, чтобы все три формы рассматривались, как координированные друг другу. Но можно предположить, что первая все же является формой основной. В Египте известно представление о смерти, как о похищении души змеем. Но данное представление забыто, тогда как представление о болезни, как о вселении демона в тело, живет и поныне. Наконец, архаическую бытовую окраску носит требование змеем царевны в качестве дани. Оно сопровождается появлением войска, обложением города и угрозой войны. Однако, положительно этого утверждать нельзя. Как бы то ни было, все три формы очень древни, и каждая допускает ряд трансформаций.

Возьмем первую форму:

змея похищает дочь царя.

Змей испытывается, как воплощение зла. Конфессиональное влияние делает из змея чорта.

черти похищают дочь царя

Это же влияние меняет объект похищения:

чорт похищает дочь попа.

Фигура змея деревне уже чужда. Она заменяется более известным опасным животным (бытовая замена) с придачей ему

фантастических атрибутов (модификация):

медведь-железная шерсть уносит детей царя.

Вредитель сближается с ягой. Одна часть сказки влияет на другую (внутри-сказочная замена). Яга — существо женского пола, соответственно чему похищенному придается мужской пол (обращение):

ведьма похищает сына стариков.

Одной из постоянных форм осложнения сказки является новое похищение добычи братьями. Вредительство здесь перенесено на родственников героя. Это каноническая форма осложнения действия:

братья похищают невесту Ивана.

Злые братья заменяются другими злыми родственниками из запаса сказочных персонажей (внутри-сказочная замена):

царь (тесть) похищает жену Ивана.

Это же место занимает сама царевна, сказка принимает более забавные формы. Фигура вредителя в этом случае редуцирована:

царевна улетает от мужа,

Во всех этих случаях похищались люди, но похищаться может например дневной свет (архаическая замена?)

змей похищает свет из царства.

Змей заменяется другим чудовищным животным (модификация), объект похищения сближается с воображаемым царским бытом:

норка-зверь ворует зверей из зверинца царя.

Большую роль в сказке играют талисманы. Они часто являются единственным средством для достижения Иваном своих целей. Отсюда понятно, что они часто становятся объектом похищения. При осложнении действия в середине сказки такое похищение даже обязательно с точки зрения сказочного канона. Этот срединный момент сказки переносится к началу его (внутри-сказочная замена). Похититель талисмана часто плут, барин и т.д. (бытовая замена):

детинка похищает талисман Ивана;



барин похищает талисман мужика.

Переходную ступень к другим формам дает сказка о Жар-птице, где похищенные золотые яблоки не являются талисманами (ср. молодильные яблоки). Здесь нужно прибавить, что похищение талисмана, собственно, возможно только, как осложнение середины сказки, когда талисман уже добыт. Похищение талисмана в начале сказки, возможно только тогда, если обладание им вкратце как-нибудь мотивируется. Отсюда становится понятным, почему похищенные предметы в начале сказки часто не являются талисманами. Жар-птица попадает к началу сказки из середины. Птица — одна из основных форм переносчика Ивана в тридешатое царство. Золотое оперение и проч. — обычный атрибут сказочных животных:

жар-птица ворует яблоки царя.

Во всех случаях похищение сохранено. Исчезновение невесты, дочери, жены и т.д. приписано существу мифическому. Мифичность его, однако, чужда современной крестьянской жизни. Чуждая заносная мифология заменяется колдовском. Исчезновение приписывается колдовским действиям злых колдунов или колдуний. Характер вредительства меняется, но не меняется его результат, а именно — исчезновение, вызывающее поиски (суеверческая замена):

колдун похищает дочь царя;

нянька околдовывает, заставляет улететь невесту Ивана.

Далее опять наблюдаем перенесение действия на злых родственников:

Сестры заставляют улететь жениха девушки.

Переходим к трансформациям нашей второй основы, т.е. формы:

змей мучает дочь царя.

Трансформации идут теми же путями:

чорт мучает дочь царя — и т.д.

Мучительство здесь принимает характер одержания, вампиризма, что вполне объяснимо этнографически. Вместо змея и чорта опять видим другое злое существо сказки:

яга мучает хозяйку богатей.



Третья форма основы дает угрозы насильственного супружества:

змея требует дочь царя.

Этим открывается ряд трансформаций:

водяной требует сына царя и т.д.

От этой же формы, уже морфологически, идет объявление войны, без требования царских детей (редукция). Перенесение подобных форм на родственников дает:

сестра-ведьма стремится съесть сына царя (брата).

Последний случай (Аф. № 50) особенно интересен. Здесь сестра царевича названа змеей. Таким образом, этот случай дает классический образец внутри-сказочной ассимиляции. Он показывает, что надо быть очень осторожным с изучением семейных отношений в сказке. Брак брата на сестре и проч. формы могут вовсе не служить пережитком обычая, а явиться результатами известных трансформаций, как это очень ясно показывает приведенный случай.

Против всего изложенного можно бы возразить, что в одну фразу с двумя дополнениями можно уложить все, что угодно. Однако, это далеко не так. Как уложить в такую форму завязку сказки "Мороз, солнце и ветер" и многих других? Во-вторых, рассмотренные явления представляют собой одинаковый конструктивный элемент по отношению ко всей композиции. В дальнейшем вызываются также одинаковые, но по разному оформленные моменты хода действия: просьба о помощи — выход из дома, встреча с дарителем и т.д. Не всякая сказка, где есть воровство, дает в дальнейшем эту конструкцию, и если эта конструкция не следует, то сходные моменты нельзя сопоставлять, так как они гетерономны, или же следует допустить, что в чуждую волшебной сказки конструкцию попала одна часть из волшебных сказок. Таким образом, мы вновь возвращаемся к необходимости сопоставлять не по внешнему сходству, а по одинаковым составным частям.

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

## СЮЖЕТНОЕ ПОСТРОЕНИЕ

### І. Выбор темы.

В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы. Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений. Можно говорить как о теме всего произведения, так и о темах отдельных частей. Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением. Только заузное произведение не имеет темы, но потому-то оно и является не более как экспериментальным, лабораторным занятием некоторых поэтических школ.

Для того, чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения.

В выборе темы играет значительную роль то, как эта тема будет встречена читателем. Под словом "читатель" вообще понимается довольно неопределенный круг лиц, и часто писатель не знает отчетливо, кто именно его читает. Между тем, расчет на читателя всегда присутствует в замыслах писателя. Этот расчет на читателя канонизирован в классическом обращении к читателю, какое мы встречаем в одной из последних строф "Евгения Онегина":

Кто б ни был ты, о мой читатель,  
Друг, недруг, — я хочу с тобой  
Расстаться нынче как приятель.  
Прости. Чего бы ты со мной  
Здесь ни искал в строфах небрежных:

Воспоминаний ли мятежных,  
Отдохновенья ль от трудов,  
Живых картин, иль острых слов,  
Иль грамматических ошибок,  
Дай бог, что б в этой книжке ты,  
Для развлечения, для мечты,  
Для сердца, для журнальных сшибок  
Хотя крупицу мог найти.  
Засим расстанемся, прости.

Этот расчет на отвлеченного читателя формулируется понятием "интерес".

Выбираемая тема должна быть интересна. Но интерес, "заинтересованность" имеет самые различные формы. Писателям и их ближайшей аудитории весьма близки интересы писательского мастерства, и эти интересы являются едва ли не сильнейшими двигателями в литературе. Стремление к профессиональной, писательской новизне, к новому мастерству, всегда было признаком наиболее прогрессивных форм и школ в литературе. Писательский опыт, "традиция" представляется в форме задач, как бы завещанных предшественниками, и к разрешению этих художественных задач направляется все внимание писателя. С другой стороны, и интерес объективного, далекого от писательского мастерства, читателя может варьировать от требования простой занимательности (удовлетворяемого так называемой "бульварной" литературой, от Ната Пинкертона до Тарзана), до сочетания литературных интересов с общекультурными запросами.

В этом отношении читателя удовлетворяет актуальная, т. е. действенная в кругу современных культурных запросов, тема. Характерно, например, что вокруг каждого романа Тургенева выростала огромная публицистическая литература, которая менее всего интересовалась романами Тургенева, как художественными произведениями, а набрасывалась на общекультурные (преимущественно социальные) проблемы, вводившиеся в романы. Эта публицистика была вполне законна, как реальный отклик на выбранную романистом тему.

Самая элементарная форма актуальности — это злободнев-

ность, вопросы дня, преходящие, временные. Но злободневные произведения (фельетон, эстрадные куплеты) именно в силу своей злободневности не выживают дольше, чем длится этот временной интерес. Эти темы не "емки", т. е. они не приспособлены к изменчивости каждодневных интересов аудитории. Наоборот, чем значительнее выбирается тема, тем длительнее ее действительность, тем более обеспечена жизненность произведения. Расширяя так пределы актуальности, мы можем прийти до "общечеловеческих" интересов (проблема любви, смерти), неизменных в основе на всем протяжении человеческой истории. Однако, эти "общечеловеческие" темы должны быть заполняемы каким-то конкретным материалом, и если этот конкретный материал не связан с актуальностью, постановка этих проблем может оказаться "неинтересной".

"Актуальность" не следует понимать как изображение современности. Если, например, сейчас актуален интерес к революции, то это значит, что исторический роман из какой-нибудь эпохи революционных движений или утопический роман, рисующий революционное движение в фантастической обстановке, может быть актуален. Вспомним, например, полосу пьес из эпохи Смутного времени, прошедшую на русской сцене (Островский, Алексей Толстой, Чаев и др. — одновременно работы Костомарова), показывающие, что историческая тема из определенной эпохи может быть актуальна, т. е. встречать, может быть, больший интерес, нежели изображение современности. Наконец, в самой современности надо знать, что изображать. Не все современное бывает актуально, не все вызывает одинаковый интерес.

Итак, этот общий интерес к теме определяется историческими условиями момента возникновения литературного произведения, причем в этих исторических условиях важную роль играет литературная традиция и задаваемые ею задачи.

Но недостаточно избрать интересную тему. Необходимо этот интерес поддержать, необходимо стимулировать внимание читателя. Интерес привлекает, внимание удерживает.

В поддержании внимания крупную роль играет эмоциональный момент в тематизме. Недаром произведения, рассчитанные на



непосредственное воздействие на массовую аудиторию (драматические), классифицировались по эмоциональному признаку на комические и трагические. Эмоции, возбуждаемые произведением, являются главным средством поддержания внимания. Не достаточно холодным тоном докладчика констатировать этапы революционных движений. Надо сочувствовать, негодовать, радоваться, возмущаться. Таким образом, произведение становится актуально в точном смысле, ибо воздействует на читателя, вызывая в нем какие-то направляющие его волю эмоции.

На сочувствии и отвращении, на оценке введенного в поле зрения материала построено большинство поэтических произведений. Традиционный добродетельный ("положительный") герой и злодей ("отрицательный") являются прямым выражением этого расщепленного момента в художественном произведении. Читатель должен быть ориентирован в своем сочувствии и в своих эмоциях.

Вот почему тема художественного произведения бывает обычно эмоционально окрашена, т.е. вызывает чувство негодования или сочувствия, и разрабатывается в оценочном плане.

При этом не надо забывать, что этот эмоциональный момент вложен в произведение, а не привносится читателем. Нельзя спорить о каком-нибудь герое (например, Печорин — Лермонтова) — положительный или отрицательный это тип. Надо вскрыть эмоциональное к нему отношение, вложенное в произведение (хотя бы оно и не было личным мнением автора). Эта эмоциональная окраска, прямолинейная в примитивных литературных жанрах (например, в авантюрном романе с награждением добродетели и наказанием порока), может быть очень тонка и сложна в разработанных произведениях и иной раз настолько запутана, что не может быть выражена простой формулой. И все-таки, главным образом, момент сочувствия руководит интересом и поддерживает внимание, вызывая как бы личную заинтересованность читателя в развитии темы.



## 2. Фабула и сюжет.

Тема есть некоторое единство. Слагается оно из мелких тематических элементов, расположенных в известной связи.

В расположении этих тематических элементов наблюдаются два важнейших типа: 1) причинно-временная связь между вводимым тематическим материалом; 2) одновременность излагаемого или иная сменность тем без внутренней причинной связанности излагаемого. В первом случае мы имеем произведения фабульные (повести, романы, эпические поэмы), во втором – произведения бесфабульные, "описательные" ("дескриптивная и дидактическая поэзия", лирика, "путешествия": "Письма русского путешественника" – Карамзина, "Фрегат Паллада" – Гончарова и т.п.).

Следует подчеркнуть, что для фабулы требуется не только временный признак, но и причинный. Путешествие может излагаться тоже по временному признаку, но, если оно повествует только о виденном, а не о личных приключениях путешественника, – мы имеем бесфабульное повествование.

Чем слабее эта причинная связь, тем сильнее выступает связь чисто временная. От фабульного романа, по мере ослабления фабулы, мы приходим к "хронике" – описанию во времени ("Детские годы Багрова внука").

Остановимся подробнее на первом типе произведений (фабульных), так как большинство художественных произведений относится именно к нему, в то время как бесфабульные произведения стоят на границе между художественными произведениями и прозаическими (в широком значении этого последнего слова).

Тема фабульного произведения представляет собой некоторую более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другими связанных. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовем фабулой.

Обычно развитие фабулы ведется путем введения в повествование нескольких лиц ("персонажей", "героев"), связанных между собой интересами или иными связями (например, родст-

вом). Взаимоотношения персонажей в каждый данный момент являются ситуацией (положением). Например: герой любит героиню, но героиня любит его соперника. Мы имеем три персонажа: герой, соперник, героиня. Связями являются: любовь героя к героине и любовь героини к сопернику. Типичная ситуация есть ситуация с противоречивыми связями: различные персонажи различным образом хотят изменить данную ситуацию. Например, герой любит героиню и любит ее, но родители препятствуют браку. Герой и героиня стремятся к браку, родители — к разлуке героев. Фабула строится из переходов от одной ситуации к другой. Эти переходы могут быть совершены введением новых персонажей (усложнение ситуации), устранением старых персонажей (например, смерть соперника), изменением связей.

Таким образом, в основе большей части фабульных форм лежит борьба.

Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой<sup>1</sup>, причем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов — коллизией и борьбой между персонажами. Диалектическое развитие фабулы аналогично развитию социально-исторического процесса, где каждая новая историческая стадия характеризуется как результат борьбы социальных групп в предшествующей стадии и в то же время как поле борьбы интересов новых социальных групп, из которых строится наличный социальный "строй".

Эти противоречивые интересы, борьба между персонажами сопровождаются группировкой персонажей и своеобразной тактикой каждой группы персонажей против другой группы. Это ведение борьбы именуется интригой (типично для драматургической формы).

---

<sup>1</sup> Совершенно так же дело обстоит, если вместо ряда персонажей мы имеем психологическую новеллу, в которой излагается внутренняя психическая история одного героя. Отдельные психологические мотивы его поступков, различные стороны его духовной жизни, инстинкты, страсти и пр. играют роль обычных персонажей. В этом отношении все предшествующее и дальнейшее можно обобщить.

Развитие интриги (или, при сложной группировке персонажей — параллельных интриг) ведет или к устранению противоречий, или к созданию новых противоречий. Обычно — в конце фабулы мы имеем ситуацию, в которой все противоречия примирены, интересы согласованы. Если ситуация, заключающая в себе противоречия, вызывает движение фабулы, так как из двух борющихся начал какое-то должно возобладать, и их длительное существование невозможно, то примиренная ситуация дальнейшего движения не вызывает, ожиданий в читателе не возбуждает, и поэтому такое положение является концевым и именуется развязкой. Так, для старинных моралистических романов характерно в качестве проходной ситуации положение, в котором добродетель угнетается, а пороки торжествуют (противоречие морального порядка), а для развязки вознаграждается добродетель и карается порок.

Иногда такая же уравновешенная ситуация наблюдается в начале фабулы (типа: "Герои жили мирно и тихо. Вдруг случилось и т.д."). Для того, чтобы двинуть фабулу, в исходную уравновешенную ситуацию вводятся события, разрушающие равновесие. Совокупность таких событий, нарушающих неподвижность исходной ситуации и начинающих движение, именуется завязкой. Обычно завязка определяет весь ход фабулы, и вся интрига сводится лишь к варьированию действия, определяющего основное противоречие, введенное завязкой. Это варьирование именуется перипетиями (переходы от одной ситуации к другой).

Чем сложнее противоречия, характеризующие ситуацию, и чем сильнее противопоставлены интересы персонажей, тем ситуация является более напряженной. Напряжение ситуации увеличивается по мере приближения к большой смене положения. Обычно это напряжение достигается путем подготовки смены ситуации. Так, в шаблонном авантюрном романе противники героя, ищущие его гибели, постоянно имеют перевес на своей стороне. Они готовят гибель героя, но в последнюю минуту, когда эта гибель кажется уже неминуемой, он получает внезапное освобождение, козни разрушаются. Путем такой подготовки усиливается напряженность ситуации.

Перед развязкой обычно напряжение достигает высшей точки. Эта кульминирующая точка напряжения именуется обычно немецким словом *Spannung*. Шпаннунг является как бы антитезой в простейшем диалектическом построении фабулы (тезис — завязка, антитезис — шпаннунг, синтез — развязка).

Но не достаточно изобрести занимательную цепь событий, ограничив их началом и концом. Нужно распределить эти события, нужно их построить в некоторый порядок, изложить их, сделать из фабулярного материала литературную комбинацию. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется сюжетом произведения. Понятие сюжета сложно, и для уточнения его необходимо ввести несколько вспомогательных терминов.

Прежде чем распределить тему, ее необходимо разделить на части, "разложить" на мельчайшие повествовательные единицы, чтобы затем эти единицы нанизывать на повествовательный стержень.

Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особо тематическим единством, называется разложением произведения. Так, повесть Пушкина "Выстрел" разлагается на историю встреч рассказчика с Сильвио и графом, и на историю столкновения Сильвио с графом. В свою очередь первое разлагается на историю жизни в полку и на историю жизни в деревне, второе — на первую дуэль Сильвио с графом и на последнюю их встречу.

Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала. "Наступил вечер", "Раскольников убил старуху", "Герой умер", "Получено письмо" и т.п. Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом.

Здесь следует оговориться, что термин "мотив", употре-



блящейся в исторической поэтике — в сравнительном изучении "странствующих" сюжетов (например, в изучении сказок) — существенно отличается от здесь вводимого, хотя обычно одинаково определяется. В сравнительном изучении мотивом называют тематическое единство, встречающееся в различных произведениях. (Например, "увоз невесты", "помощные животные" — т.е. животные, помогающие героям в разрешении задач и т.п.). Эти мотивы целиком переходят из одного сюжетного построения в другое. В сравнительной поэтике неважно — можно ли их разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти "мотивы" всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова "неразложимый" в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. Впрочем, многие мотивы сравнительной поэтики сохраняют свое значение именно как мотивы и в поэтике теоретической.

Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении.<sup>I</sup> Для фабулы неважно, в какой части произведения читатель узнает о событии, и дается ли оно ему в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно ввод мотивов в поле внимания читателя. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция.

Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что мож-

---

<sup>I</sup> Отмечу, что на практике термины "фабула" и "сюжет" употребляются в самых различных значениях, иногда прямо наоборот, сравнительно с употребленным здесь. Приводимое здесь определение условно, но оно представляет некоторые удобства при изложении вопросов общей тематики.



но опустить, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы неисключаемые называются связанными; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются свободными.

Для фавулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы ("отступления") играют доминирующую, определяющую, построение произведения роль. Эти боковые мотивы ("подробности" и т.п.) вводятся с целью художественного построения рассказа и несут различные функции, к которым мы еще вернемся. Ввод подобных мотивов в значительной мере определяется литературной традицией, и для каждой школы характерен свой репертуар свободных мотивов, в то время как мотивы связанные обычно отличаются "живучестью", т.е. встречаются в одинаковой форме в самых различных школах. Впрочем, и в разработке фавулы, понятно, литературные традиции могут играть значительную роль (например, для 40-х годов XIX века характерна новеллистическая фавула о бедствиях мелкого чиновника: "Шинель" — Гоголя, "Бедные люди" — Достоевского, для 20-х годов — типичная фавула о несчастной любви европейца к иностранке: — "Кавказский пленник", "Цыганы" — Пушкина).

Именно о литературной традиции во введении свободных мотивов говорит Пушкин в своей повести "Гробовщик":

"На другой день, ровно в двенадцать часов, гробовщик и его дочери вышли из калитки новокупленного дома и отправились к соседу. Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохоровича, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако, излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмачки, что бывало у них только в торжественные случаи."

Здесь описание платья отмечается, как традиционный в то время (1830 год) свободный мотив.

Среди различных мотивов следует выделить особый класс

вводящих мотивов, которые требуют конкретного пополнения другими мотивами. Так, в сказках типично положение, когда герой дается поручение. Например: отец хочет жениться на своей дочери; дочь, чтобы избежать брака, дает ему невозможные поручения. Или: герой сватается к царской дочери; царевна, чтобы избежать ненавистного брака, дает ему поручения, на первый взгляд неисполнимые. Сравни у Пушкина "Сказка о Балде". Поп, чтобы отделаться от работника, поручает ему собрать с чертей оброк. Этот мотив поручения требует конкретного наполнения повествованием, о самых поручениях и служит вводом к рассказу о приключениях героя, выполняющего поручение. Таков же мотив задерживающего рассказывания. В "1001 ночи" Шехерезада задерживает угрожающую ей казнь рассказыванием сказок. Мотив рассказывания является приемом ввода самых сказок. Таковы в авантюрных романах мотивы преследования и т.д. Обычно введение в повествование свободных мотивов происходит как наполнение вводящего мотива, который сам по себе является связанным, т.е. неустрашимым из фабулы рассказа.

С другой стороны мотивы следует классифицировать с точки зрения объективного действия, заключающегося в мотиве.

Мотивы, изменяющие ситуацию, являются динамическими мотивами, мотивы же, не меняющие ситуации, — статическими мотивами. Возьмем, например, ситуацию пушкинской повести "Барышня-крестьянка" перед концом повести: Алексей Берестов любит Акулину. Отец Алексея заставляет его жениться на Лизе Муромской. Алексей, не зная, что Акулина и Лиза одно и то же лицо, противится браку, навязываемому отцом. Он едет объясняться с Муромской и узнает в Лизе Акулину. Ситуация меняется: препятствия к браку со стороны Алексея падают. Мотив узнавания в Лизе Акулины является динамическим мотивом.

Свободные мотивы обыкновенно бывают статическими, но не всякий статический мотив является свободным. Так, предположим, что для убийства, необходимого по ходу фабулы, герой нужен револьвер. Мотив револьвера, ввод его в поле зрения читателя, является мотивом статическим, но связанным,

так как без револьвера не могло бы совершиться данное убийство. См. этот пример в "Бесприданнице" Островского.

Типичными статическими мотивами являются описания природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т.д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия.

Динамические мотивы являются центральными движущими мотивами фабулы. В сюжетном оформлении, наоборот, могут выдвигаться на первый план статические мотивы.

С точки зрения фабулярной — мотивы легко распределяются по их важности. Главное место занимают динамические мотивы, затем мотивы подготовляющие их, затем мотивы определяющие ситуацию и т.д. Большая или меньшая важность в фабулярном отношении выясняется при пересказе фабулы в сжатом виде в сравнении с пересказом более подробным.

В процессе сюжетного оформления фабулярного материала надо учитывать следующие моменты:

I) Необходим повествовательный ввод в исходную ситуацию. Изложение обстоятельств, определяющих исходный состав персонажей и их связи, именуется экспозицией.

Не всякое повествование начинается с экспозиции.<sup>I</sup> Если мы имеем этот простейший случай, когда автор, прежде всего, приступает к ознакомлению нас с участниками фабулярного материала, мы получаем прямую экспозицию. Но довольно типичен внезапный приступ (ex abrupto), когда изложение начинается с уже развивающегося действия, и лишь постепенно автор знакомит нас с ситуацией героев. В таком случае мы имеем задержанную экспозицию. Это задержание экспозиции бывает иной раз очень длительно, — ввод мотивов составляющих экспозицию, бывает различен. Иногда мы узнаем ситуацию по побочным намекам, и связанное впечатление создается лишь в

---

<sup>I</sup> С точки зрения расположения повествовательного материала начало повествования именуется зачином или приступом, конец — концовкой. Зачин может не заключать в себе ни экспозиции, ни завязки. Точно так же концовка может тематически не совпадать с развязкой.

результате собрания таких как бы попутно оброненных замечаний. В таком случае мы не имеем собственно экспозиции, т.е. не имеем сплошного повествовательного куска, где бы были собраны мотивы экспозиции.

Но иногда, обрисовав нам какое-нибудь событие, непонятное еще для нас в общей связи, автор в качестве пояснения к нему (в форме ли собственного изложения, или речи персонажа) дает такую экспозицию — рассказ о том, что было раньше уже изложено. Здесь мы имеем перестановку экспозиции, частный случай временных сдвигов в разворачивании фабулярного материала.

Это задерживание экспозиции может продолжаться до конца изложения: на протяжении всего повествования читатель иногда не знает всех необходимых для понимания происходящего сведений. Обыкновенно это незнание читателя вводится в повествование как незнание этих обстоятельств основной группой персонажей, т.е. читателю сообщается только то, что знает какой-нибудь персонаж. В развязке делается сообщение этого неизвестного обстоятельства. Такая развязка, которая включает в себя элементы экспозиции и как бы освещает обратным светом все известные из предшествующего изложения перипетии, — является регрессивной развязкой. Вообразим, что читатель "Барышни-крестьянки" вместе с Алексеем Берестовым не знал бы тождества Акулины и Лизы Муромской. В таком случае сообщение об этом тождестве в развязке имело бы регрессивную силу, т.е. давало бы истинное и новое понимание всех предшествующих ситуаций. Таково построение "Метели" из тех же пушкинских повестей Белкина.

Обычно эта задержка экспозиции вводится как система тайн. При этом могут быть такие комбинации: читатель знает, герои не знают; часть героев знает, часть не знает; читатель и часть героев не знают; никто не знает — истина обнаруживается случайно; герои знают — читатель не знает.

Эти тайны могут пронизывать все повествование, могут охватывать лишь отдельные мотивы. В таком случае один и тот же мотив может в сюжетном построении фигурировать несколько



раз. Возьмем такой типичный романический прием: у одного из героев задолго до времени действия был похищен ребенок (первый мотив). Появляется персонаж, из биографии которого узнаем, что он был воспитан чужими и не знал родителей (второй мотив). Потом оказывается (обычно путем сопоставления дат и обстоятельств или при помощи мотива "признака" — амулет, родимое пятно и т.д.), что похищенное дитя и новый герой — одно и то же лицо. Таким образом устанавливается связь первого мотива со вторым. Это повторение мотива в варьированной форме характерно для сюжетного построения, в котором фабульные моменты вводятся не в их естественном хронологическом порядке. Повторяющийся мотив является обычно признаком фабульной связи, существующей между частями сюжетного построения. Так, например, если в приведенном выше типическом примере "узнания потерянного ребенка" признаком узнавания является амулет, то мотив этого амулета сопровождает как повествование об исчезновении первого ребенка, так и биографию нового персонажа (смотри, например, "Без вины виноватые" — Островского).

При помощи такого мотивного связывания частей<sup>I</sup> возможны временные перестановки в повествовании. Не только экспозиция может быть переставлена, но отдельные части фабулы могут сообщаться уже после того, как читатель знает, что было потом.

Связное изложение значительной части событий, предшествовавших событиям, при которых это изложение вводится, называется *форгешихте* (*Vorgeschichte*). Типичной формой *форгешихте* является задержанная экспозиция, или биография нового персонажа, вводимого в новую ситуацию. Многочисленные примеры этого можно найти в романах Тургенева.

Более редким случаем является *Nachgeschichte*, повествование о том, что будет, поставленное в связный рассказ

---

<sup>I</sup> Если этот мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является свободным, т.е. не вплетенным в фабулу, то его называют *лейтмотивом*. Так — некоторые персонажи, являющиеся в повествовании под разными именами (переодевание), часто сопровождаются для узнавания их каким-нибудь постоянным мотивом.



раньше наступления событий, подготовляющих это будущее.

Nachgeschichte дается иногда в виде вещей снов, пророчеств, более или менее вероятных предположений.

При непрямом развертывании фабульного материала большую роль играет "рассказчик", ибо сюжетные сдвиги обыкновенно вводятся как свойство рассказа.

Рассказчик бывает различен: или повествование ведется объективно, от автора, как простое сообщение, без объяснения, каким образом эти события стали известны (отвлеченный рассказ), или от имени рассказчика, как некоторого конкретного лица. Иногда этот рассказчик вводится как человек, слышавший рассказываемое от других лиц (рассказчик в пушкинских повестях "Выстрел", "Станционный смотритель"), или как свидетель, более или менее близкий, или, наконец, как один из участников излагаемого действия (герой в пушкинской "Капитанской дочке"). Иногда этот свидетель или слушатель может и не являться рассказчиком, и в объективном отвлеченном рассказе может сообщаться, что узнал и услышал этот слушатель, хотя бы и не игравший никакой роли в повествовании ("Мельмот Скиталец" Матюрина). Иногда применяются сложные методы рассказывания (например, в "Братьях Карамазовых" рассказчик вводится как свидетель, но в то же время в романе он не присутствует, и все повествование ведется как отвлеченный рассказ).

Таким образом, существуют два основных типа рассказывания: отвлеченный и конкретный рассказ. В системе отвлеченной автор знает все, вплоть до сокровенных дум героев. В конкретном рассказе от первого лица (что иногда обозначают немецким термином *ich-erzählung*), все повествование проводится сквозь психологию рассказчика (соответственно — слушателя), причем каждое сообщение получает объяснение, каким образом и когда узнал рассказчик (или слушатель) о происшествии.

Возможны смешанные системы. Обычно при отвлеченном рассказе повествователь следит за судьбой отдельного персонажа, и мы узнаем последовательно то, что делал или что узнавал

данный персонаж. Затем один персонаж оставляется, внимание переходит на другого — и снова мы узнаем последовательно, что делал и узнавал этот новый персонаж. Таким образом, обычно персонаж является своего рода повествовательной нитью, т.е. в скрытой форме — тем же рассказчиком, и автор, сообщая от своего лица, в то же время заботится сообщать то, что мог бы рассказать его герой. Иногда только этот момент прикрепления нити повествования к тому или иному персонажу определяет всю конструкцию произведения. Такой персонаж — ведущий повествование — чаще всего бывает главным героем произведения. При том же фабулярном материале мог бы измениться и герой, если бы автор следил за другим персонажем.

Как пример разберем сказку "Калиф-аист" Гауфа. Вот вкратце ее содержание:

Однажды калиф Хасид и его визирь купили у разносчика табакерку с таинственным порошком и приложенной к ней запиской на латинском языке. Ученый Селим прочел эту записку, в которой сообщалось, что, понюхав этого порошку и произнеся слово "mutabor", можно обратиться в любое животное; но превратившись не следует смеяться, ибо иначе слово будет забыто, и невозможно будет вернуться обратно в человеческий вид. Калиф и визирь превратились в аистов; и первая же встреча с другими аистами заставила их рассмеяться. Слово было забыто. Аисты — калиф и визирь — были обречены навсегда остаться птицами. Летая над Багдадом, они увидели движение на улице и крики, извещавшие, что некто Мизра, сын злейшего врага Хасида — волшебника Кашнура, захватил власть в Багдаде. Тогда аисты улетели в намерении посетить гроб пророка, чтобы найти там освобождение от чар. По дороге они опустились переночевать в какие-то развалины. Там им встретилась сова, заговорившая на человеческом языке и сообщившая им свою историю. Она была единственной дочерью индийского царя. Волшебник Кашнур, который сватал за нее сына Мирзу, но получил отказ, раз в виде негра пробравшись во дворец, дал ей волшебного питья, превратившего ее в сову, перенес ее в эти развалины и сообщил ей, что она останется совой до тех пор,

пока кто-нибудь не согласится на ней жениться. С другой стороны, она еще в детстве слышала предсказание, что ей принесут счастье аисты. Она соглашается указать калифу способ освободиться от чар, при условии, что он обещает жениться на ней. После некоторых колебаний, калиф соглашается, и сова проводит его в комнату, где собираются волшебники. Там калиф подслушивает рассказ Кашнура, в котором он узнал продавца-разносчика, о том как ему удалось обмануть калифа. Из того же разговора он узнает забытое слово "mutabor". Калиф и визирь превращаются в людей, сова тоже, все возвращаются в Богдад, где производят расправу с Мизрой и Кашнуром.

Сказка называется "Калиф-аист", т.е. героем является калиф Хасид, ибо автор в повествовании следит за его судьбой. История принцессы-совы введена как ее рассказ калифу при их встрече на развалинах.

Достаточно слегка изменить расположение материала, чтобы сделать героиней принцессу-сову: надо сперва сообщить ее историю, а историю калифа ввести как его рассказ перед освобождением от колдовства.

Фабула осталась бы та же самая, но сюжет существенно переменился бы, так как изменилась бы нить рассказывания.

Отмечу здесь перестановку мотивов: мотив разносчика и мотив Кашнура, отца Мизры, оказываются тождественными, в момент когда калиф-аист подслушивает волшебника. То обстоятельство, что превращение калифа есть результат козней его врага Кашнура, дано в конце сказки, а не в начале, как следовало бы в прагматическом изложении.

Что касается фабулы, то здесь она двойная:

1. История калифа, обманном способом околдованного Кашнуром.

2. История принцессы, околдованной тем же Кашнуром.

Две эти параллельные фабульные ветви скрещиваются в момент встречи и дачи взаимных обязательств калифа и принцессы. Далее идет одна линия фабулы, — их освобождение и наказание волшебника.

Сюжетное построение дано здесь в порядке наблюдения за

судьбой калифа. В скрытой форме калиф является рассказчиком, т.е. при внешне отвлеченном рассказе сообщается то и в том порядке, что и как узнавал калиф. Этим определяется и все построение сказочного сюжета. Случай этот типичен, и обычно герой является таким скрытым (потенциальным) рассказчиком. Этим объясняется, почему в новеллистической форме так часто прибегают к мемуарному построению, т.е. заставляют самого героя рассказывать свою историю. Этим самым как бы вскрывают прием наблюдения за героем и мотивируют ввод именно данных и в данном порядке изложенных мотивов.

При анализе сюжетного построения (сюжетосложения) отдельных произведений следует обращать особое внимание на пользование временем и местом в повествовании.

В художественном произведении следует различать фабульное время и время повествования. Фабульное время — это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования — это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно — длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием объема произведения.

Фабульное время дается: 1) датировкой момента действия, абсолютной (когда просто указывается хронологический момент происходящего, например, — "в два часа дня 8 января 18<sup>xx</sup> года" или "зимой"), или относительной (указанием на одновременность событий или их временное отношение: "через два года" и т.п.), 2) указанием на временные промежутки, занимаемые событиями ("разговор продолжался полчаса", "путешествие длилось три месяца", или косвенно "прибыли в место назначения на пятый день"), 3) созданием впечатления этой длительности: когда по объему речей или по нормальной длительности действий, или косвенно — мы определяем, сколько времени могло отнять излагаемое. Следует отметить, что третьей формой писатель пользуется весьма свободно, втискивая длиннейшие речи в краткие сроки и, наоборот, растягивая краткие речи и быстрые действия на длительные промежутки времени.

При этом повествовательные формы обычно состоят из кусков непрерывного действия (обычно при наличии ведущего повествование персонажа), разделяемого временными интервалами,



и дополняемого суммарным сообщением (без ведущего персонажа) о событиях, попадающих в эти интервалы или выходящих за пределы непрерывного повествования (произошедших до начала рассказа или после его конца).

Что касается до места действия, то здесь характерны два типа: статичность, когда все герои собираются в одно место (почему так часто фигурируют "гостиницы" и их эквиваленты, дающие возможность неожиданных встреч) или кинетичность, когда герои перемещаются с места на место для необходимых столкновений (повествование типа "путешествий".) И в том и в другом случае необходим такой выбор места, который лучше всего оправдывает необходимые для развития интриги встречи персонажей.

### 3. Мотивировка.

Система мотивов, составляющих тематику данного произведения, должна представлять некоторое художественное единство. Если мотивы или комплекс мотивов недостаточно "пригнаны" к произведению, если читатель испытывает чувство неудовлетворенности в связи, существующей между данным комплексом мотивов и всем произведением, то говорят, что данный комплекс "выпадает" из произведения. Если все части произведения плохо пригнаны одна к другой, произведение "распадается".

Поэтому введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть оправдано (мотивировано). Появление того или иного мотива должно казаться читателю необходимым в данном месте. Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется мотивировкой.

Приемы мотивировки многообразны, и природа их не едина. Поэтому необходимо произвести классификацию мотивировок.

I) Мотивировка композиционная. Принцип ее заключается в экономии и целесообразности мотивов. Отдельные мотивы могут характеризовать предметы, вводимые в поле зрения читателя (аксессуары), или поступки персонажей ("эпизоды"). Ни один аксессуар не должен остаться неиспользованным в фабуле, ни



один эпизод не должен остаться без влияния на фабульную ситуацию. Именно про композиционную мотивировку говорил Чехов, когда утверждал, что, если в начале рассказа говорится о том, что гвоздь вбит в стену, то в конце рассказа на этом гвозде должен повеситься герой.

Именно такое пользование аксессуарами мы наблюдаем в "Бесприданнице" Островского на примере с оружием. Мизансцена третьего действия включает в себе "над диваном ковер, на котором развешено оружие". Сперва это вводится как деталь обстановки, которую можно принять за простую конкретную черту, характеризующую быт Карандышева. В шестом явлении на эту деталь обращается внимание в репликах:

Робинзон (взглянув на ковер). Что это у вас такое?

Карандышев. Сигары.

Робинзон. Нет, что развешено—то? Бутафорские вещи?

Карандышев. Какие бутафорские вещи? Это турецкое оружие.

Продолжается диалог, в котором присутствующие осмеивают это оружие. Тогда мотив оружия сужается; на заявление о негодности этого оружия следует реплика:

Карандышев: Да чем оно негодное? Вот этот пистолет, например... (снимает со стены пистолет).

Паратов (берет у него пистолет). Этот пистолет?

Карандышев. Ах, осторожнее, он заряжен.

Паратов. Не бойтесь. Заряжен ли он, не заряжен ли, опасность от него одинаковая: он, все равно, не выстрелит. Стреляйте в меня в пяти шагах, я позволяю.

Карандышев. Ну, нет—с, и этот пистолет пригодиться может.

Паратов. Да, в стену гвозди вколачивать (бросает пистолет на стол).

В конце действия, Карандышев, убегая, схватывает со стола пистолет. Из этого пистолета в 4-м действии он стреляет в Ларису.

Введение мотива оружия здесь композиционно мотивировано.

Оружие это необходимо для развязки. Оно служит подготовкой последнего момента драмы.

Это первый случай композиционной мотивировки. Второй — введение мотивов как приемов характеристики. Мотивы должны гармонировать с динамикой фабулы. Так, в той же "Бесприданнице" мотив "бургундского", изготовленного фальсификатором виноторговцем по дешевой цене, характеризует убогость бытовой обстановки Карандышева и подготавливает уход Ларисы.

Эти характеристичные детали могут гармонировать с действием: 1) по психологической аналогии (романтический пейзаж: лунная ночь для любовной сцены, буря и гроза для сцены смерти или злодейства), 2) по контрасту (мотив "равнодушной" природы и т.п.). В той же "Бесприданнице", когда умирает Лариса, из дверей ресторана слышно пение цыганского хора.

Следует считаться еще с возможностью ложной мотивировки. Аксессуары и эпизоды могут вводиться для отвлечения внимания читателя от истинной ситуации. Это очень часто фигурирует в детективных (сыскных) новеллах, где дается ряд деталей, ведущих читателя (и группу героев, например, у Конан-Дойля — Ватсона или полицию) по ложному пути. Автор заставляет предполагать развязку не в том, в чем она заключается в самом деле. Приемы ложной мотивировки встречаются главным образом в произведениях, создаваемых на фоне большой литературной традиции. Читателю свойственно по привычке традиционно истолковывать каждую деталь произведения. Обман распутывается в конце, и читатель убеждается, что все эти детали вводились лишь для подготовки неожиданности в развязке.

Ложная мотивировка есть элемент литературной пародии, т.е. игры на общеизвестных литературных положениях, твердо сложившихся в традиции и используемых автором не в их традиционной функции.

2) Мотивировка реалистическая. От каждого произведения мы требуем элементарной "иллюзии", т.е. как бы ни было условно и искусственно произведение, восприятие его должно сопровождаться чувством действительности происходящего. У наив-

ного читателя чувство это чрезвычайно сильно, и такой читатель может поверить в подлинность излагаемого, может быть убежден в реальном существовании героев. Так Пушкин, только что напечатав "Историю Пугачевского бунта", издает "Капитанскую дочку" в форме мемуаров Гринева, с таким послесловием: "рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо". Создается иллюзия действительности Гринева и его мемуаров, особенно поддерживаемая известными публике моментами личной биографии Пушкина (его исторические занятия по истории Пугачева), при чем иллюзия поддерживается еще тем, что взгляды и убеждения, высказываемые Гриневым, во многом расходятся со взглядами, высказываемыми Пушкиным от себя.

Реалистическая иллюзия в более опытном читателе выражается как требование "жизненности". Твердо зная вымышленность произведения, читатель все же требует какого-то соответствия действительности и в этом соответствии видит ценность произведения. Даже читатели, хорошо ориентированные в законах художественного построения, не могут психологически освободиться от этой иллюзии.

В этом отношении каждый мотив должен вводиться как мотив вероятный в данной ситуации.

Но так как законы сюжетной композиции с вероятностью ничего общего не имеют, то всякий ввод мотивов является компромиссом между этой объективной вероятностью и литературной традицией. Реалистической нелепости традиционного ввода мотивов мы не замечаем в силу их традиционности. Для того, чтобы показать их непримиримость с реалистической мотивировкой, надо их спародировать. Так, известна до сих пор идущая в репертуаре "Кривого зеркала" пародия на оперные постановки "Вампука", представляющая набор традиционных оперных положений в комическом осмыслении.

Мы не замечаем, привыкая к технике авантюрного романа, нелепости того, что спасение героя всегда поспевает за пять минут до его неминуемой смерти, зрители античной комедии

или мольеровской комедии не замечали нелепости того, что в последнем действии все действующие лица внезапно оказывались близкими родственниками (мотив узнавания родства, см. развязку "Скупого" Мольера. То же, но уже в пародированной форме, ибо к тому времени этот прием уже умирал, в комедии Бомарше "Женитьба Фигаро". Насколько, тем не менее, мотив этот в драме живуч, показывает пьеса Островского "Без вины виноватые", где в конце пьесы героиня узнает в герое своего потерянного сына). Этот мотив узнавания родства был чрезвычайно удобен для развязки (родство примиряло интересы, радикально меняя ситуацию), и поэтому плотно вошел в традицию. Совершенно мимо цели бьет объяснение, что в античном быту эта находка потерянных сыновей и матерей была "обыкновенным явлением". Она была обыкновенным явлением только на сцене в силу традиционности литературного порядка.

Когда, при смене поэтических школ, развенчиваются традиционные приемы ввода мотивов, то из двух мотивировок, применяемых старой школой, традиционной и реалистической, за отпадением традиции остается только один ряд — реалистический. Вот почему всякая литературная школа, противопоставляющая себя старому искусству, всегда включает в свои манифесты в той или иной форме "верность жизни", "верность действительности". Так писал Буало, защищая в XVII веке молодой классицизм против традиций старо-французской литературы; так в XVIII веке энциклопедисты защищали "мещанские жанры" ("семейный роман", "драма") против старых канонов; так в XIX веке романтики во имя "жизненности" и верности "неприкрашенной природе" восставали против канонов позднего классицизма. Сменившая их школа даже именovala себя "натуральной". Вообще в XIX веке изобилуют школы, в названии которых присутствует намек на реалистическую мотивировку приемов — "реализм", "натурализм", "натуризм", "бытовики", "народники" и т.п. В наши годы символисты сменили реалистов во имя какой-то сверх-натуральной натуральности (*de realibus ad realiora* , от реального к более реальному), что не помешало явиться акмеизму, требовавшему большей вещественности и конкретности, и футуризму, отбросившему в начальной



своей стадии "эстетизм" и желавшему в своих созданиях воспроизвести "подлинный" творческий процесс, а во второй стадии определенно разрабатывавшему "низкие", т.е. реалистические мотивы.

От школы к школе — мы слышим призыв "к натуральности". Почему же не создалось "совсем натуральной школы", натуральнее которой быть не может? Почему в каждой школе (и в то же время ни к одной из них) приложимо название "реалист" (наивные историки литературы пользуются этим термином как высшей похвалой писателя: "Пушкин был реалистом" — это типичный историко-литературный шаблон, не считающийся с тем, что при Пушкине и слова этого в его современном значении не употребляли). Объясняется это всегда противопоставлением новой школы старой, т.е. заменой старых, заметных, условностей новыми, еще незамеченными как литературный шаблон. С другой стороны, объясняется это тем, что реалистический материал сам по себе не представляет художественной конструкции, и для оформления его необходимо применение к нему каких-то особых законов художественного построения, являющихся всегда, с точки зрения реальной действительности — условностями.

Итак, реалистическая мотивировка имеет источником или наивное доверие, или требование иллюзии. Это не мешает развиваться фантастической литературе. Если народные сказки и возникают обычно в народной среде, допускающей реальное существование ведьм и домовых, то продолжают свое существование уже в качестве некоторой сознательной иллюзии, где мифологическая система или фантастическое миропонимание (допущение реально не оправдываемых "возможностей") присутствует как некоторая иллюзорная гипотеза. На таких гипотезах построены фантастические романы Уэллса, который довольствуется обычно не целой мифологической системой, а каким-нибудь одним допущением, обычно неприменимым с законами природы (критика фантастических романов с точки зрения нереальности их допущений произведена в интересной работе Перельмана "Путешествия на планеты").



Любопытно, что фантастические повествования в развитой литературной среде, под влиянием требований реалистической мотивировки, обычно дают двойную интерпретацию фабулы: можно ее понимать и как реальное событие, и как фантастическое. В предисловии к роману Алексея Толстого "Упырь", представляющему яркий пример фантастического построения, Владимир Соловьев писал: "Существенный интерес и значение фантастического в поэзии держится на уверенности, что все происходящее в мире, и особенно в жизни человеческой, зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и всеобъемлющей, но зато менее ясной. И вот отличительный признак подлинно-фантастического: оно никогда не является, так сказать, в обнаженном виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, намекать на него. В подлинно-фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной, всегдашней связи явлений, при чем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную причинность". Если снять с этих слов идеалистический налет философии Соловьева, то в них заключается довольно точная формулировка техники фантастического повествования, с точки зрения норм реалистической мотивировки. Такова техника повестей Гофмана, романов Радклифф и т.п. Обычными мотивами, дающими возможность двойной интерпретации, являются сон, бред, зрительная или иная иллюзия и т.п. См., с этой точки зрения, сборник новелл Брюсова "Земная ось".

С точки зрения реалистической мотивировки построения произведения легко понять и введение в художественное произведение внелитературного материала, т.е. тем, имеющих реальное значение вне рамки художественного вымысла.

Так, в исторических романах на сцену выводится исторические лица, вводится та или иная интерпретация исторических событий. См. в романе "Война и мир" Л. Толстого целый военно-стратегический доклад о Бородинском сражении и о по-

жаре Москвы, вызвавший полемику в специальной литературе. В современных произведениях выводится знакомый читателю быт, поднимаются вопросы нравственного, социального, политического и т.п. порядка, одним словом, вводятся темы, живущие своей жизнью вне художественной литературы. Даже в условном пародическом произведении, где мы видим "показывание" приемов, мы, в конце концов, имеем дело с обсуждением вопросов поэтики на частном случае. Так называемое "обнажение" приема, т.е. применение его без традиционной, сопровождающей его мотивировки, есть показывание литературности в литературном произведении, что-то в роде "сцены на сцене" (т.е. драматического произведения, в котором показывается, как элемент фабулы, спектакль: см. игру пьес Гамлета в трагедии Шекспира, финал "Кина" Ал. Дюма и т.д.).

3) Мотивировка художественная. Как я сказал, ввод мотивов является в результате компромисса реалистической иллюзии с требованиями художественного построения. Не все, заимствованное из действительности, годится в художественное произведение. Именно это отметил Лермонтов, когда писал про современную ему (1840 г.) журнальную прозу:

С кого они портреты пишут?

Где разговоры эти слышат?

А если и случалось им,

Так мы их слушать не хотим.

Об этом же говорил еще Буало, играя словами: "le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable" ("Правдивое иногда может быть неправдоподобным"), понимая под "vrai" — реалистически мотивированное, а под "vraisemblable" мотивированное художественно.

В плане реалистической мотивировки мы сплошь и рядом наталкиваемся на отрицание в произведении его литературности. Обычна формула: "если бы дело происходило в романе, то герой мой поступил бы таким-то образом, но так как дело было в действительности, то вышло вот что" и т.д. Но самый факт обращения к литературной форме есть уже факт утверждения законов художественного построения.

Каждый реальный мотив должен быть как-то внедрен в конструкцию повествования и освещен с особой стороны. Художественно должен быть оправдан самый выбор реалистической темы.

На почве художественной мотивировки возникают обычно споры между старыми и новыми литературными школами. Старое, традиционное направление обычно отрицает в новых литературных формах наличие художественности. Так это, например, сказывается в поэтической лексике, где самое употребление отдельных слов должно гармонировать с твердыми литературными традициями (источник "прозаизмов" — запрещенных в поэзии слов).

Как частный случай художественной мотивировки упомяну прием остранения. Ввод в произведение внелитературного материала, чтобы он не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом и привычном надо говорить как о новом и непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном.

Эти приемы остранения обычных вещей обыкновенно сами мотивируются преломлением этих тем в психологии героя, с ними незнакомого. Известен прием остранения у Л. Толстого, когда, описывая в "Войне и мире" военный совет в Филях, он вводит в качестве действующего лица девочку-крестьянку, наблюдающую этот совет и по-своему, по-детски, без понимания сущности совершающегося, истолковывающую все действия и речи участников совета. Таково же у того же Толстого преломление человеческих отношений в гипотетической психологии лошади в его рассказе "Холстомер" (ср. рассказ Чехова "Каштанка", где дана столь же гипотетическая психология собаки, необходимая только для остранения излагаемого. К тому же типу относится рассказ Короленко "Слепой музыкант", где жизнь зрячих преломляется сквозь предполагаемую психологию слепого).

Этим приемом остранения широко воспользовался Свифт в "Путешествиях Гулливера" для сатирической картины европейского социально-политического строя. Гулливер, попав в страну Гуигнмов (лошадей, одаренных разумом), рассказывает своему хозяину-лошади о порядках, господствующих в человеческом

обществе. Принужденный рассказывать все чрезвычайно конкретно, он снимает оболочку красивых фраз и фиктивных традиционных оправданий с таких явлений, как война, классовые противоречия, парламентское профессиональное политиканство и т.п. Лишенные словесного оправдания, эти остранные темы возникают во всей их неприглядности. Таким образом, критика политического строя — материал внелитературный — получает художественную мотивировку и плотно внедряется в повествование.

Как частный пример такого остранения, укажу на трактовку темы о дуэли в пушкинской "Капитанской дочке".

Еще в 1830 г. в "Литературной газете" мы читаем такое замечание Пушкина: "Люди светские имеют свой образ мыслей, свои предрассудки, непонятные для другой касты. Каким образом растолкуете вы мирному алеуту поединок двух французских офицеров? Щекотливость их покажется ему чрезвычайно странной, и он чуть ли не будет прав". Это замечание использовал Пушкин в "Капитанской точке". В третьей главе Гринев узнает в рассказе капитанши Мироновой о причинах перевода Швабрина из гвардии в окраинный крепостной гарнизон в следующей формулировке:

"Швабрин, Алексей Иванович вот уже пятый год как к нам переведен за смертоубийство. Бог знает, какой грех его попутал: он, видите, поехал за город с одним поручиком, да взяли с собой шпаги, да и ну друг в друга пырять, а Алексей Иванович и заколол поручика, да еще при двух свидетелях".

Позже, в IV главе, когда Швабрин вызывает Гринева на дуэль, последний обращается к гарнизонному поручику, приглашая его в секунданты:

"— Вы изволите говорить, — сказал он мне, — что хотите Алексея Ивановича заколоть, и желаете, чтоб я при том был свидетелем. Так ли, смею спросить?

"— Точно так.

"— Помилуйте, Петр Андреич! Что это вы затеяли! Вы с Алексеем Ивановичем побрались? Велика беда! Брань на вороту не



виснет. Он вас набранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье — и разойдитесь; а мы уж вас помирим".

В результате всего разговора Гринев получает категорический отказ:

"— Воля ваша, коли уж мне вмешаться в это дело, так разве пойти к Ивану Кузьмичу, да донести ему, по долгу службы, что в фортеции умышляется злодействие, противное казенному интересу".

В пятой главе находим новое остранение дуэльных приемов фехтования в словах Савельича:

"— Не я, проклятый мусье всему виноват: он научил тебя тыкаться железными вертелами, да притопывать, как будто тыканьем да топаньем убережешься от злого человека".

В результате этого комического остранения идея дуэли представляется в новом, необычном виде. Данное остранение мы видим в комической форме, что подчеркнуто лексикой ("он вам в рыло" — вульгаризм "рыло" характеризует в речи поручика грубость драки, а отнюдь не грубость лица Гринева, "вы его в ухо, в другое, в третье" — счет соответствует числу ударов, а отнюдь не ушей — такое противоречивое столкновение слов создает комический эффект). Но остранение может, понятно, и не сопровождаться комическим осмыслением.



Б.М. ЭЙХЕНБАУМ

## ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ БЫТ

### I

Мы видим не все факты сразу, не всегда видим одни и те же и не всегда нуждаемся в раскрытии одних и тех же соотношений. Не все, что мы знаем или можем знать, связывается в нашем представлении тем или другим смысловым знаком — превращается из случайности в факт известного значения. Колоссальный материал прошлого, лежащий в документах и разного рода мемуарах, только частично попадает на страницы (и не всегда один и тот же), поскольку теория дает право и возможность ввести в систему часть его под тем или другим смысловым знаком. Вне теории нет и исторической системы, потому что нет принципа для отбора и осмысления фактов.

Однако всякая теория — рабочая гипотеза, подсказанная интересом к самим фактам: она необходима для того, чтобы выделить и собрать в систему нужные факты, и только. Самая нужда в этих или других фактах, самая потребность в том или другом смысловом знаке диктуется современностью — проблемами, стоящими на очереди. История есть, в сущности, наука сложных аналогий, наука двойного зрения: факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем. Так одни проблемы сменяются другими, одни факты заслоняются другими. История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого.

Смена проблем и смысловых знаков приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности. Включение нового ряда фактов (под знаком того или

другого соотношения) является как бы их открытием, поскольку существование вне системы ("случайность"), с научной точки зрения, равносильно небытию.

Перед литературной наукой (а отчасти и перед критикой, поскольку их связывает теория) встал сейчас именно такой вопрос: литературная современность выдвинула ряд фактов, требующих осмысления, включения в систему. Иначе говоря, требуется постановка новых проблем и построение новых теоретических гипотез, в свете которых эти выдвинутые жизнью факты окажутся значимыми.

Внимание исследователей литературы и критиков было в последние годы направлено, главным образом, на вопросы литературной "технологии" и на уяснение специфических особенностей литературной эволюции — внутренней диалектики стилей и жанров. Это было естественным следствием пережитого нами литературного подъема, закончившегося литературной революцией (символизм и футуризм). Подъем этот и закреплен огромной теоретической литературой, появившейся в течение последних 15 лет. Знаменательно и характерно, что история литературы в собственном смысле этого слова была оставлена в стороне, более того — самая ее научная ценность была взята под подозрение. Это понятно, если учесть, что актуальными, требующими анализа и обобщений, были вопросы: "как писать вообще" и "что писать дальше". Технологическое и теоретическое (в смысле изучения самих эволютивных тенденций) устремление литературной науки было подсказано самым положением литературы: нужно было подвести итоги пережитому подъему и осветить вопросы, стоявшие перед новым литературным поколением. Наблюдение над тем, "как сделано" или как может быть сделано литературное произведение, должно было ответить на первый вопрос; установление собственных, конкретных "законов" литературной эволюции — на второй.

И то и другое выполнено в той мере, в какой это было необходимо поколению, вступавшему в литературу 10 лет назад, и стало теперь, в значительной степени, уже достояни-

ем университетской науки, предметом "учебы". История передала эти вопросы (как это всегда бывает) эпигонам, которые с отличным усердием (и часто на отличной бумаге), но без темперамента занимаясь изобретением номенклатуры и показыванием своей эрудиции.

Современное положение нашей литературы ставит новые вопросы и выдвигает новые факты.

Литературная эволюция, еще недавно так резко выступавшая в динамике форм и стилей, как бы прервалась, остановилась. Литературная борьба потеряла свой прежний специфический характер: не стало прежней чисто литературной полемики, нет отчетливых журнальных объединений, нет резко выраженных литературных школ, нет наконец, руководящей критики и нет устойчивого читателя. Каждый писатель пишет как-будто за себя, а литературные группировки, если они и есть, образуются по каким-то "внелитературным" признакам, — по признакам, которые можно назвать литературно-бытовыми. Вместе с тем, вопросы технологии явно уступили место другим, в центре которых стоит проблема самой литературной профессии, самого "дела литературы". Вопрос о том, "как писать", сменился или, по крайней мере, осложнился другим — "как быть писателем". Иначе говоря, проблема литературы, как таковой, заслонилась проблемой писателя.

Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование. Изменилось профессиональное положение писателя, изменилось соотношение писателя и читателя, изменились привычные условия и формы литературной работы — произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий. Произведенная революцией социальная перегруппировка и переход на новый экономический строй лишили писателя целого ряда опорных для его профессии (по крайней мере в прошлом) моментов (устойчивый и высокого уровня читательский слой, разнообразные журнальные и издательские организации и пр.), и вместе с тем, заставили его стать профессиона-

лом в большей степени, чем это было необходимо прежде. Положение писателя приблизилось к положению ремесленника, работающего на заказ или служащего по найму, а между тем — самое понятие литературного "заказа" оставалось неопределенным или противоречило представлениям писателя о своих литературных обязанностях и правах. Явился особый тип писателя — профессионально-действующего дилетанта, который, не задумываясь над существом вопроса и над самой своей писательской судьбой, отвечает на заказ "халтурой". Положение осложнилось встречей двух литературных поколений, из которых одно, более старшее, смотрело на смысл и задачи своей профессии не так, как другое, младшее. Случилось нечто, напоминающее нам положение русской литературы и русского писателя в начале 60-х годов, но в гораздо более сложных и незнакомых формах.

Естественно, что при таком положении особую остроту и актуальность получили именно вопросы литературно-бытового характера, и самая группировка писателей пошла по линии этих признаков. На первый план выступили факты не столько эволюции (как она, по крайней мере, понималась прежде), сколько генезиса, а тем самым перед литературной наукой встала новая теоретическая проблема — проблема соотношения фактов литературной эволюции с фактами литературного быта. Проблема эта не входила в построение прежней историко-литературной системы просто потому, что самое положение литературы не выдвигало этих фактов. Теперь их научное освещение стоит на очереди, потому что иначе самый процесс литературной эволюции в том виде, как он совершается на наших глазах, не может быть понят.

Иначе говоря, перед нами заново стоит вопрос о том, что такое историко-литературный факт. История литературы должна быть заново оправдана как научная дисциплина, необходимая для уяснения современных литературных проблем. Бессилие сегодняшней критики и ее частичный возврат к старым изношенным принципам объясняется, в значительной мере, бедностью историко-литературного сознания.



Традиционная историко-литературная система строилась без принципиального различия самих этих понятий — эволюции и генезиса, принимая их за синонимы, как она обходилась и без установления того, что такое историко-литературный факт. Отсюда наивная теория "преемственности", "влияния", отсюда же наивный индивидуально-психологический биографизм.

Преодолевая эту систему, исследователи последних лет отказались от традиционного историко-литературного материала (в том числе и биографического) и сосредоточили свое внимание на общих проблемах литературной эволюции. Тот или другой историко-литературный факт служил, главным образом, иллюстрацией к общим теоретическим положениям. Историко-литературные темы, как таковые, отошли на второй план. Если старые работы историков литературы часто отличались беспринципным смешением разнородных, неизвестно чем между собой связанных фактов, то в новых мы видим обратное явление: принципиальное отбрасывание всего того, что не имеет непосредственного отношения к проблеме литературной эволюции, как таковой. Это было не только полемикой, но и необходимостью, более того — историческим долгом: таков должен был быть научный пафос нового поколения, прошедшего путь от символизма к футуризму.

Эволюционирует не только литература, но вместе с ней и литературная наука. Научный пафос меняет свое направление соответственно тому, как меняются самые соотношения живых литературных фактов и проблем. Настал момент, когда пафос должен быть направлен на перегруппировку старого материала и ввод в историко-литературную систему новых фактов. История литературы заново выдвигается — не просто как тема, а как научный принцип.

Обращение к литературно-бытовому материалу вовсе не означает отхода от литературного факта или от проблемы литературной эволюции, как это кажется некоторым. Это означает только включение в эволюционно-теоретическую систему, как она



была выработана в последние годы, фактов генезиса — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с фактами эволюции и истории. Для изучения общих законов литературной эволюции, особенно в их приложении к проблемам технологии, вопрос о значении многообразных исторических связей и соотношений был второстепенным или даже посторонним. Теперь именно этот вопрос является центральным.

Литературно-бытовой материал, столь опутимый в наши дни, лежит неиспользованным, хотя, казалось бы, именно он должен был лечь в основу современных литературно-социологических работ. Дело в том, что до сих пор в этих работах не поставлена проблема самого историко-литературного факта, а тем самым не сделана ни перегруппировка старого материала, ни ввод нового. Вместо использования под новым смысловым знаком сделанных прежде наблюдений над специфическими особенностями литературной эволюции (которые ведь не только не противостоят подлинной социологической точке зрения, но поддерживают ее) наши литературные "социологи" занялись метафизическим отысканием первопричин литературной эволюции и самых литературных форм. Перед ними оказались две возможности, которые уже достаточно использованы и никакой новой историко-литературной системы не создают: анализ произведений с точки зрения классовой идеологии писателя (пусть чисто психологический, для которого искусство — самый неподходящий, самый нехарактерный материал) и причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм эпохи (напр., поэзия Лермонтова и хлебный вывоз в 30-х годах), — путь, который неизбежно лишает литературную науку самостоятельности, и конкретности и менее всего может быть назван "материалистическим". Не даром еще Энгельс в своих письмах 1890 г. предостерегал от этого пути и негодовал на такого рода попытки: "Материалистическое понимание истории имеет теперь множество таких друзей, для которых оно является предлогом не изучать истории... фразеология исторического материализма (а все можно сделать фразой) служит мно-

гим немцам из молодого поколения только для того, чтобы можно скорее сконструировать свои собственные, относительно весьма небольшие, исторические знания и далее храбро двигаться вперед... Чего всем этим господам нехватает, так это диалектики. Они постоянно видят здесь причину — там следствие. Они не видят, что это пустая абстракция, что такие метафизические полярные противоречия в действительном мире существуют только во время кризисов, что весь великий процесс происходит в форме взаимодействия".

Неудивительно, что литературно-социологические попытки последних лет не только не привели ни к каким новым результатам, но явились даже шагом назад — возвращением к историко-литературному импрессионизму. Никакое изучение генезиса, как бы далеко оно ни шло, не может привести нас к первопричине, если только имеются в виду научные, а не религиозные задачи. Наука, вообще, не объясняет, а только устанавливает специфические качества и соотношения явлений. История не может ответить ни на одно "почему", а только на вопрос — "что это значит".

Литература, как и любой другой специфический ряд явлений, не порождается фактами других рядов и потому не сводима на них. Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности. Отношения эти меняются в связи с изменениями самого литературного факта (см. статью Д. Тынянова), то вклиняясь в эволюцию и активно определяя собой историко-литературный процесс (зависимость или обусловленность), то принимая более пассивный характер, при котором генетический ряд остается "внелитературным", и, как таковой, отходит в область общих историко-культурных факторов (соответствие или взаимодействие). Так, в одни эпохи журнал и самый редакционный быт имеют значение литературного факта, в другие такое же значение приобретают общества, кружки, салоны. Поэтому самый выбор литературно-бытового материала и принципы его включения должны определяться характером связей

и соотношений, под знаком которых совершается литературная эволюция данного момента.

3

Поскольку литература не сводима на другой ряд и не может быть простым его порождением, нельзя думать, чтобы все ее конструктивные элементы могли быть генетически обусловлены. Историко-литературный факт представляет собой сложное образование, в котором основную роль играет сама литературность, — элемент настолько специфический, что его изучение может быть плодотворным только в плане собственно-эволюционном. Четырехстопный ямб Пушкина, например, невозможно (не только в причинном плане, но и в плане обусловленности) связать ни с общими социально-экономическими условиями николаевской эпохи, ни даже с особенностями ее литературного быта; но переход Пушкина к журнальной прозе и, таким образом, самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х годов и новым значением журналистики как литературного факта. Связь эта, конечно, не причинная; это — использование новых литературно-бытовых условий, отсутствовавших прежде: расширение читательского слоя за пределы придворного и аристократического круга, появление рядом с книгопродавцами особых профессиональных издателей (как Смирдин), переход от альманахов, имевших "любительский" характер, к периодическим изданиям коммерческого типа ("Библиотека для чтения" Сенковского) и т.д. В связи с этим историко-литературное значение получает и страстная полемика вокруг вопроса о писательской профессии и о "торговом направлении нашей новой словесности" (знаменитая статья Шевырева "Словесность и торговля", где речь идет, выражаясь нашими современными терминами, о "заказе" и "халтуре"). Эти факты ведут нас к более раннему моменту — к неожиданному для книгопродавцев коммерческому успеху альманаха "Полярная звезда" (1823 г.) и поэмы Пушкина "Бахчисарайский фонтан" (1824). Вокруг этой поэмы явилась даже целая "внелитератур-

ная" полемика, в которой приняли участие и литераторы (Булгарин, Вяземский) и книгопродавцы. В журналах еще в 1826 г. гонорар представлял редкое исключение. Булгарин, узнав, что в "Московском Вестнике" Погодин собирается платить гонорар, писал ему: "Объявление ваше, что вы будете платить по сту рублей за лист, есть несбыточное дело". Пушкин точно характеризует перемену в положении литературы и писателя, когда в 1836 г. пишет Баранту: "Литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20 лет. До этих пор она рассматривалась только как занятие изящное и аристократическое ...".

Вместе с этим выходом в "промышленность" писатель 30-х годов выходит из прежней зависимости от стоящего у власти класса и делается профессионалом. Журналы 50-х и 60-х годов — определенные формы профессиональной организации писателей, влияющие на самую эволюцию литературы. Они стоят в центре литературной жизни, их редакторами-издателями становятся сами писатели. Отношение к вопросу о литературном профессионализме приобретает принципиальное значение и отделяет одни писательские группы от других. Характерным и значительным в литературном смысле оказывается теперь обратный процесс: выход из литературной профессии во "вторую профессию", как это было у Толстого, у Фета. Ясная Поляна, в которой замкнулся Толстой, противостояла тогда редакции "Современника", с кипевшей в ней литературной жизнью, как резкий бытовой контраст, как вызов писателя-помещика писателю-профессионалу, "литератору" (каким стал, например, Салтыков). Можно сказать, что роман "Война и мир" явился вызовом не только по отношению к журнальной беллетристике того времени, но и по отношению к "журнальному деспотизму", на который в 1874 г. И. Аксаков жалуется Н. Лескову: "Полагаю, что довольно только знакомить читателей, посредством журналов, с началом труда, а потом подавать его отдельно. Так сделал граф Лев Толстой с своим романом".

Вот отдельные иллюстрации к понятию литературного быта и к вопросу о соотношении его с фактами эволюции. Формы и



возможности литературного труда как профессии меняются в связи с социальными условиями эпохи. Писательство, ставшее профессией, деклассирует писателя, но зато ставит его в зависимость от потребителя, от "заказчика". Развивается мелкая пресса (как это и было в 60-х годах), выдвигается фельетон, снижаются высокие жанры. В ответ на это, литература, по законам своей эволюционной диалектики, делает обходное движение: рядом с Некрасовым оказывается Фет, "классовость" которого является способом литературной борьбы с журнальной поэзией; рядом с Салтыковым или Достоевским — Толстой, о "классовости" которого в начале 60-х годов свидетельствует Фет: "сама дворянская литература дошла в своем увлечении до оппозиции коренным дворянским интересам, против чего свежий, неизломанный инстинкт Льва Толстого так возмущался". Для истории литературы понятие "класса" важно не само по себе, как в экономических науках, и не для определения "идеологии" писателя, которая часто не имеет никакого литературного значения; оно важно в своей литературной и литературно-бытовой функции и, следовательно, тогда, когда самая "классовость" выдвигается в этой своей функции. Для русской поэзии XVIII века, насквозь служебной, "классовость" писателя нехарактерна, как, с другой стороны, она нехарактерна или безразлична для русской литературы конца XIX в., развивавшейся в среде "интеллигенции". Как социальный заказ не всегда совпадает с литературным, так и классовая борьба не всегда совпадает с литературной борьбой и литературными группировками. С терминами и понятиями чужих, хотя бы и близких наук надо обращаться осторожно и честно. Не для того литературная наука с такими усилиями освобождалась от обслуживания истории культуры, философии, психологии и т.д., чтобы стать служанкой юридических и экономических наук и влачить жалкое существование прикладной публицистики.

Современность привела нас к литературно-бытовому материалу, но не с тем, чтобы увести от литературы и поставить крест на сделанном в последние годы (я разумею литературную науку), а с тем, чтобы заново поставить вопрос о построении



историко-литературной системы и понять, что значит совершающиеся на наших глазах эволюционные процессы. Писатель сейчас нащупывает свои профессиональные возможности. Они неопределенны потому, что спутаны в сложный узел самые функции литературы. Вопрос стоит остро: рядом с сугубым профессионализмом, уводящим писателя в мелкую прессу и в "переводничество", растет тенденция освобождаться от него развитием "второй профессии", не только чтобы зарабатывать хлеб, но и чтобы чувствовать себя профессионально-независимым. Мы, исследователи литературы и критики, должны помочь распутать этот узел, а не запутывать его еще крепче, придумывая искусственные группировки, загоняя втупик "идеологии" и навязывая публицистические требования. Пути и средства такой критики исчерпаны, пора заговорить о литературе.

Г.О. ИИНОКУР

## БИОГРАФИЯ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА

(тезисы доклада)

I. Биография, поскольку она претендует на значение самостоятельной научной дисциплины, должна обладать собственным и специфическим предметом, одновременно эмансипируясь от смежных и посторонних областей знания. Биография, в противовес обычному пониманию, есть проблема не психологическая, а культурно-историческая, и имеет своим предметом историю индивидуальной жизни личности, включая в поле своего изучения все признаки (интеллектуальные, психические, психофизические и т.п.), с которыми личность вообще дана в истории культуры.

II. История личности раскрывается в различных своих формах, научное описание которых и составляет задачу биографа. В общей схеме история личности постигается нами в формах развития, когда мы изучаем ее с точки зрения исторической эволюции и преемственности и в формах поведения, или деятельности, когда мы рассматриваем личность в разрезе статическом, как уже готовое и развившееся. Непременным условием изучения личности в этих формах является рассмотрение этих последних в рамках широкого культурно-исторического контекста. Этим "плоскостным" формам исторической личности могут быть противопоставлены формы "структурные", при анализе которых биограф от внешне воспринимаемых чувственных данных переходит к уразумению смысла и значения за внешними признаками стоящих с этой точки зрения в биографии, должны различаться формы внешние и внутренние.

III. По своим методам и приемам биография примыкает к

филологии, поскольку овладение источниками биографии возможно лишь путем интерпретации исторических памятников. В связи с этим возникает проблема размежевания биографии и смежных областей исторического знания. Поскольку, однако, между биографией и этими смежными дисциплинами существуют известные точки соприкосновения, постольку вопрос о границах биографии переходит в вопрос о вспомогательном и прикладном значении биографии для других частных вопросов истории культуры. В качестве типического примера специальному анализу может быть подвергнут вопрос о биографии как проблеме истории литературы и исторической поэтики.

IV. Связь между биографией и историей литературы (соответственно — исторической поэтикой) может быть установлена в следующих моментах и пределах:

- а) Литература есть не только художественное "отражение" или "переломление" жизни, но обладает также собственным историческим бытием. Прежде всего, она есть продукт конкретной творческой деятельности, которая сама по себе есть уже факт биографический. Если, таким образом, эстетически или идейно-литературный факт обладает самостоятельным и независимым от исторической личности бытием, то исторически все же личность остается имманентной историческому памятнику, ею оставленному.
- б) Конкретную и необходимую помощь, в связи с вышесказанным, биография оказывает науке и литературе в кругу вопросов в строгом и собственном смысле "историко-литературных", т.е. таких вопросов, которые связаны с собственной историей литературного факта, как особой культурной формы.
- в) Важным пунктом пересечения историко-литературных и биографических интересов является далее само слово в его конкретном историческом содержании. С этой точки зрения помощь биографии (как и вообще истории) — науке о литературе выражается в так наз. "реальном комментарии", который есть истолкование данного литературного факта со стороны истории языка и его значений.
- г) Наконец, к биографии же заставляют обращаться историка

литературы экспрессивные (выразительные) функции речи, составляющие некоторого рода субъективную окраску объективной структуры слова (образ, сюжет). Словесная экспрессия служит поводом для возникновения биографических интересов, поскольку она является симптомом или признаком личных авторских переживаний и поведения.

д) Что же касается поэтического слова в его существенных и объективных моментах (напр<имер>, образ), то последние для истолкования своего в помощи биографии уже не нуждаются, поскольку только биография не принимает здесь значения реального комментария (см. в).

У. Вопрос об обратном соотношении между наукой о литературе и биографией, т.е. о литературном памятнике как источнике биографии — должен быть решен отрицательно, поскольку литература понимается нами не только как исторический документ, но и как предмет искусства, эстетический, обладающий в силу этого бытием фиктивным и условным, а потому и не могущий служить материалом исторических исследований.

Москва, 13.X.24.

Г.О. ВИНЮКОВ

## О СИМВОЛИЗМЕ И НАУЧНОЙ ПОЭТИКЕ

В развитии русского символизма, его упрочении и признании его обществом, не малую роль сыграла та научность, которая являлась характернейшей чертой творчества символистов. Мало того, научность эта не только характеризовала их поэзию, но и вылилась также в определенную систему поэтики, — в теорию поэзии, которая была призвана научно оправдать их "вольности" и "дерзости" и которая была широко усвоена русским обществом, в качестве чуть ли не официального поэтического сredo. Однако не много нужно было, чтобы обнаружить, что поэтика символистов, их наука о поэзии, есть сплошной научный пережиток. То, чем питались допотопные схоласты и др<угие>, что наука сдала в архив только вчера, — в построениях символистов сочеталось самым диким образом. Безжизненные схемы античных и средневековых риторик и метриков и Фильгельм фон Гумбольдт с Потебней — владычествуют в поэтике символистов нераздельно. А разве мало дала и дает по сей час наука? Сколько новых проблем, новых открытий осталось вовсе неизвестным символистам! И, наконец, сколько элементарнейших погрешностей против научного языковедения, которое должно было бы служить, по собственному их признанию, отправной точкой зрения, допускается символистами (Ср. хотя бы все рассуждения о звуках речи в книге Белого "Символизм" или "Науку о стихе" Брюсова).

Любопытнее всего, однако, то, что целый ряд указаний на их ошибки как в литературе, так и в публичных выступлениях, — проходит совершенно мимо творцов символистской поэтики. Нежелание считаться с указаниями извне, с современной научной литературой привело, напр<имер>, к тому, что Брюсов 20 лет



(sic!) работал над тоненькой "Наукой о стихе", в которой нет решительно ни одного нового слова, а то, что есть, то представляет из себя такой клубок недоразумений, противоречий, анахронизмов и просто школьных погрешностей — что, глядя на этот 20-летний труд вчуже, страх берет.

Новой иллюстрацией отмеченного научного консерватизма служат отрывки из "Глоссолалии" (поэма о звуках) Андрея Белого, напечатанные в недавно вышедшем петербургском альманахе "Дракон". Правда, автор предупредительно заметил, что написанное им — поэма, а не ученое произведение, а в тексте оговаривает, что он субъективен. Нет нужды, так или иначе, в этой поэме сказывается и научное *сredo* Белого, а потому мы имеем право его судить.

В "поэме о звуках" снова рассказываются обычные символистские вещи. Начинается поэма так: "Глубокие тайны лежат в языке". Нет ничего более святого для символистов, как из всего делать "тайну". Поэт у них не человек — он жрец; стихи он не пишет, а вещает; все в мире — загадочно. Мы можем быть и не стали бы возражать против того, что язык есть "тайна"... для непосвященных, но к последним Белый себя отнюдь не причисляет: "я — не невежа, не варвар", — пишет он в главе 18 своей поэмы. А такие заявления обязывают кое к чему; они обязывают, прежде всего, к попыткам понять "тайну" изучаемого предмета. Белый пытается понять эту тайну, но начинает он с таких вещей, которые назубок ведомы и первокурсникам и рассмотрение коих поэтому вряд ли целесообразно, а понимает он при всех наших симпатиях к высокоталантливому творцу "Петербурга" и "Котика Летаева", будем откровенны,... очень мало. Начать хотя бы с того, что в слове Белый различает: понятие, метафору, корень и движение воздушной струи в полости рта. Элементарная наука рассматривает слово так: значение, внутренняя форма, форма и звук. Но если термин "понятие" с грубой натяжкой можно отождествить с термином "значение", если "метафора" легко подводится под категорию "внутренней формы", а "движение воздушной струи" определенно указывает на звук, то "корень" уж никак не может быть

подставлен на место "формы", ибо корень есть прежде всего бесформенное сочетание звуков — корень — это слово без формы. Мы уж и не упоминаем о том, что самое членение на звук, корень, значение — есть деление на разных основаниях, и, следовательно, элементарная логическая ошибка.

Далее Б(елый) пытается нарисовать происхождение этих элементов слова. В его понимании сначала был звук, потом появился корень, затем — образ, затем — понятие. Совершеннейшая путаница: ибо отсюда должно следовать, что возможен корень без значения, ничего не обозначающий и возможна внутренняя форма до возникновения значения. Между тем, внутренняя форма рождается из значений. Так, например, французское *argent* — деньги, имеет внутренней формой — "серебро", т.е. первоначальное значение слова *argent*. И если мы по-русски говорим "серебро" в значении "вообще деньги", то образ этот ведь предполагает уже знание "серебра", как платежного знака. Таких грубейших лингвистических ошибок можно привести из небольших отрывков "Глоссолалии" (15 стр.) сколько угодно. <...>

Между тем, стоит каждому из нас вспомнить произношение хотя бы своего отца, чтобы понять, что звук есть наиболее переменная величина слова. Мы не станем загромождать нашу заметку такими примерами. Укажем лишь еще на одно.

Некогда был на Руси один полусумасшедший филолог — Мартынов, желавший произвести все слова русского языка от одного корня — есть. Автор этот рассуждал, примерно таким образом: "душа это дыша, дыша — дышло — дшло — Ъшло — Ъства" и т.п. Известен также анекдот об одном еврее, которого звали Коппл, и который называл себя Филаретом, исходя из следующего положения: "Копл это голп, голп (по-евр.) вилка, вилка — филка, филка — Хилка, Хилка — Хиларет.

Белый, оказывается, недалеко ушел и от Мартынова и от Коппла <...>

В комментариях, думаем мы, это этимологическое творчество не нуждается. Возможно, что поэма Белого имеет свои поэтические достоинства, этого оспаривать мы здесь не намерены.

Нам хотелось лишь еще раз показать, что "научное" творчество символистов — ненаучно.

А.В. БАГРИЙ

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРЕ (БИБЛИОГРАФИЯ)

Вып. I. Владикавказ, 1924; Вып. 2. Баку, 1927  
<нумерация и описание источников в данных фрагментах  
принадлежит составителю>

I

И. В.М. Жирмунский. Задачи поэтики. — „Начала“, 1921, I; (многократно перепечатывалась). Статья дает программу и методологию поэтики в соответствии с последними изысканиями и направлениями в этой области. Содержание статьи:

„Теоретическая поэтика“, как систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация, выводит исследователей поэтического стиля из круга случайных исканий на широкий путь сознательных и методологически обоснованных научных построений.

Традиционное различие в художественных произведениях „формы“ и „содержания“, разделения „что“ и „как“ представляет лишь условное отвлечение, которое в научном исследовании приводило всегда к утверждению их слитности в эстетическом объекте. Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве, как форма... Точно так же всякое изменение формы есть, тем самым, уже раскрытие нового содержания.

Таким образом, условность этого деления делает его мало плодотворным для выяснения художественной структуры произведения искусства. С другой стороны, оно вызывает мысль, что содержание (психологический или идейный факт) существует в искусстве в том же виде, как вне искусства, сохраняет здесь свои прежние свойства (душевного переживания или от-

влеченной идеи) к нестроено не законам эмпирического мира, а не по своеобразным художественным законам. Между тем в пределах искусства такие факты „содержания“ не имеют уже самостоятельного существования, они являются поэтической „темой“, участвуют в единстве поэтического произведения, как и другие формальные факты (напр., композиция или метрика). Эти факты содержания становятся здесь тоже явлением форм.

Традиционному делению на форму и содержание в искусстве противопоставляется деление на материал и прием.

Всякое искусство пользуется каким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится художественным произведением.

Долгое время существовало убеждение, недостаточно колебленное и до сих пор, что материалом поэзии являются „образы“. Эта теория „образности“ и „наглядности“ вне ее первоначального метафизического обоснования, продолжает и в настоящее время существование в учении Потебни и его школы, бессознательно отождествляющих понятие художественности и образности.

По мнению автора, материалом поэзии является не образ и не эмоция, а слово. Поэзия есть искусство слова, словесное искусство, история поэзии есть история словесности. Затронуты поэзией могут быть все стороны душевной жизни человека.

Будучи беднее, чем образные искусства в отношении наглядности представлений, слово и поэзия имеет свою область, в которой они богаче других искусств. Сюда относится, прежде всего, обширная группа формально-логических связей и отношений, которые находят себе выражение в слове, не доступным для других искусств, различные факты эмоциональной окраски слова, мыслительной и волевой оценки. Как всякая человеческая речь, поэтическое слово вызывает в воспринимав-



нам и образа-представления и чувства-эмоции, и отвлеченные мысли, и даже волевые стремления и оценки (так называемая „тенденция“).

В основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненных художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом.

Фонетике, как отделу лингвистики, соответствует поэтическая фонетика, или звфония, как отдел поэтики. И как в соответствующем отделе лингвистики, мы здесь различаем три группы явлений.

а) с одной стороны, упорядочению подвергается расположение слогов, различных по своей „силе“; в стихах мы замечаем закономерное чередование „сильных“ и „слабых“ слогов, т.е. в одних языках долгих и кратких, в других ударных и неударных. Эти количественные чередования составляют область метрики.

б) с другой стороны, источником художественного впечатления является качественная сторона звуков, особый выбор и расположение гласных и согласных звуков, — вопросы словесной инструментовки.

в) наконец интонационное повышение и понижение голоса, свойственное обычной речи, в языке поэтическом также подчиняется худож. упорядочению; мы говорим тогда о мелодике поэтического языка.

Отделу семасиологии соответствует поэтическая семасиология (учение о тропах). Отделу о словообразовании и словоизменении соответствует пока только намечающаяся особая глава о поэтическом словообразовании. Поэтический синтаксис изучает приемы художественного пользования синтаксическими формами. Отдельная глава должна быть посвящена вопросам палеонтологии языка.

Все перечисленные отделы поэтики составляют вместе учение о поэтическом языке в узком смысле слова или стилистику. Таким образом, стилистика есть как бы поэтическая лингвистика: она рассматривает факты общей лингвистики в



специальном художественном применении (применение фактов языка к художественному заданию).

Тема в поэзии также служит художественному заданию, т.е. является поэтическим приемом. Учение о поэтических темах, о выборе тем и обработке их составляет вторую часть поэтики — тематику.

В этой части поэтики также необходимы подразделения.

1) Каждое слово является для художника поэтической темой и может быть развернуто в художественный мотив. В лирике нередко целое поэтическое направление определяется не преимуществу своими словесными темами, как напр. у поэтов-сентименталистов. 2) Рядом с вопросом о словесных темах стоит вопрос о художественной группировке этих тем: параллелизм, контраст, повторение, сравнение. 3) К тематике относится также учение о мотиве и сюжете, более простой и более сложной повествовательной единице. 4) Особый отдел тематики образует учение о внутренних образах (описания — природы, обстановки, действующих лиц, описательная характеристика и т.д.).

Третья часть поэтики — учение о композиции или построении поэтического произведения. Построение практической речи художественно аморфно... В поэзии построение речи подчиняется эстетическому закону, служит осуществлению общего поэтического задания. О вопросе композиции тесно связано учение о поэтических жанрах; каждый поэтический жанр (элегия и ода, новелла и роман, комедия и трагедия) представляет прежде всего своеобразное композиционное задание, которое можно сравнить с теми композиционными формами, которые находим в музыке (соната, симфония, песня и т.д.)...

В научной абстракции необходимо обособление отдельных поэтических приемов и самостоятельное их изучение. В живом единстве художеств. произвед. они связаны между собой неразрывно, как связаны в каждом слове его фонетические, морфологические, смысловые и синтаксические свойства. Это единство приемов поэтического произведения и есть стиль. /Ср. у Л. Гроссмана („Метод и стиль“, Лирич. круг 1921, с. 85-90):

..понятие **стиля** представляет два враждующих начала теории литературного исследования: оно одинаково охватывает типическую для данного художника определенность формы и сущность его творческого мировосприятия. Оно намечает в основном и главном путь к разрешению возникающей методологической трудности: изучение писателя сводится к определению его стиля, в котором одинаково отличается замысел и образ, творческое созерцание и художнический чекан"/.

„Единство“ или „систематичность“ по отношению к приемам данного поэта надо понимать, как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилистическую систему. В худож. произведен. один прием требует другого приема, ему соответствующего. Все они определяются единством задания данного произведения и в этом художественном задании получают свое место и свое оправдание.

Только с введением в поэтику понятия „стиля“ система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной. Поэтический прием не есть некоторый самодовлекший, самоценный, как бы естественно-исторический факт — он есть факт художественно-телеологический, определяемый своим заданием; в этом задании, т.е. в стилистическом единстве художественного произведения он получает свое эстетическое оправдание. Вот почему понятие „стиль“ дает возможность точнее провести границу между исследованием данного произведения с точки зрения „поэтики“ и „лингвистики“. Лингвистическая теория (Якобсон), изучающая художественный стиль поэта или памятника, как особый „диалект“, по методам исторической лингвистики, подчиняет, по мнению Лирмунского, поэтику задачам лингвистики /I, с. 17-22/.

2. А. А. Смирнов. Пути и задачи науки о литературе. — „Литературная мысль“, II, Пг., 1923.

Изучение литературы до тех пор не выйдет из состояния расхлябанности и бесплодной растраты сил, до тех пор не утвердит себя, как самостоятельная наука, пока не осознает своей основной задачи, вытекающей из определения предмета науки. В естественных науках предмет нам дан. В науках о

духовном творчестве он задан, это совершается путем приложения к некоторому материалу суждения ценности, которое относит его к той или иной категории. Материал сам по себе еще не определяет, к какой науке он будет отнесен. Это зависит от специальной установки на него. Такую установку знают и естественные науки. Суждение ценности „субъективно“. В различении понятий „литература“ и „поэзия“ кроется коренной момент нашей проблемы. Нельзя сводить „поэтическое“ на художественное или эстетическое. Элементы художественности имеются во всяком произведении слова, поскольку есть элементы стиля и композиции. Это все — искусство слова, мастерство речи. Риторика или оратория, это все область словесности. Если мы обнаруживаем в поэзии эстетический элемент, то он имеет в ней иное значение и иной качественный характер, чем в словесности, как таковой. Неудовлетворительно и уравнивание „поэтичность — это образность“. Если бы даже это было правильно, это не определяет поэзию по существу. Поэтическая ценность произведения распадается на три момента: 1) эстетический, 2) познавательный, 3) этический. Каждый из этих моментов предстает в трех формах или стадиях. В словесности присутствует лишь эстетическое начало в первой стадии. Познавательное и этическое могут привходить, но лишь путем внешнего соединения. Поэзия выделяется наличием „трехединства“ в высших стадиях. Третья область — промежуточная, от словесности ее отличает обязательное наличие познавательного момента, от поэзии — отсутствие этического (может привходить, но в нижней стадии и без органического внутреннего слияния). Определить объем этой „литературы“ не легко, она является переходным типом словесного творчества. Изучение произведений человеческого слова распадается на три отдельных науки. Нас касаются две, каждая со своей самостоятельной методологией: 1) наука о литературе, как таковой (включая поэзию, взятую „как литература“) и 2) наука о поэзии, как таковой (включая литературу, взятую „как поэзия“).

Внутреннее единство предмета требует одной центральной установки, должен быть установлен стержень явления. Таким

может быть либо момент познавательный, либо эстетический. Изучение литературы (как и поэзии) может мыслиться в двух видах: как литературный анализ (анализ отдельного произведения „самого по себе“ или тесно связанной группы), и как история литературы. Эволюционная история литературы возможна лишь в частичной и ограниченной форме.

При установке на „литературность, как таковую“ момент „содержания“ (совершенно своеобразного и целостного нашего переживания) принципиально выпадает из рассмотрения; а вместе с тем теряет свой основной, первичный смысл и термин „форма“ (совокупность средств и способов выражения). Вместо этого, в данном плане вполне целесообразным является различение бессознательного, нейтрального материала (сжаты, ситуации и т.п.) и схематического приема.

Поэтическое явление не допускает никакого расчленения. Но неприемлем исход — отказаться вовсе от изучения поэзии в ее существе. Проникновенные и заразные „импрессионистические“ этюды — искусство, но такое, которое может вырасти лишь на почве углубленного и систематического изучения, и в значительной степени — из этого изучения. Гораздо надежнее искать „художественных“ характеристик не у дилетантов, а у ученых. В этом ключ к разрешению проблемы. Те приемы научного мышления, которые считаются единственно законными для него, оказываются здесь бессильными; все, что оно может и должно в таком положении сделать, это — ориентировать всю свою исследовательскую работу на подготовку почвы для таких художественно, и в то же время научно-интуитивных характеристик поэтических явлений. Этот последний момент можно рассматривать и как высшую и конечную область науки, и как момент, лежащий за пределами науки и относящийся к области „критики“ — практически это дела не меняет. Между такой наукой о поэзии и наукой о литературе — громадное и принципиальное различие в силу полного расхождения их задач, а следовательно и путей. Первая и основная задача изучения поэзии — подготовить возможность подлинного внутреннего постижения произведения в его существе, вне эпохи, вне ассоциа-



ций, вне логических схем — словом его „содержания“ как такового. Но если дело идет, в конечном итоге, об „интуиции“, то все изучение получает лишь подготовительное к ней и ориентирующееся на нее значение, и все методы становятся не более, как вспомогательными.

В науке о поэзии применимо противопоставление понятий „форма“ и „содержание“. Наука о поэзии, поскольку она имеет своим конечным объектом именно „содержание“, должна иметь в виду из всех явлений „формы“ лишь те, что образуют т.н. адекватность формы и содержания /I, с. 29–32/.

## II

3. Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921.

Не довольствуясь изучением мертвых языков, лингвистика все с большей настоятельностью выдвигает изучение современных говоров. Только по отношению к языку современному безусловно применим прием временного разреза, т.н. статический метод. Сегодняшний уличный разговор понятней языка Стоглава, стихи Пушкина, как поэтический факт, сейчас непонятнее, невразумительней стихов Маяковского или Хлебникова.

Каждый факт поэтического языка современности воспринимается нами в неизбежном сопоставлении с тремя моментами — наличной поэтической традицией, практическим языком настоящего, и предстоящей данному проявлению поэтической тенденции. Опираясь с моментами прошлого, мы должны реставрировать эти три момента.

Пушкиноподобные стихи сейчас легко печатать, они лишены самостоятельной ценности. Легкость, незаметность техники, как особенность Пушкина — это ошибка перспективы, ибо для нас стихи Пушкина — штамп. Иное для Пушкинских современников. Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока существует сопротивляемость материала. Исследователи поэзии прошлого навязывают ей свои эстетические навыки, прошлое рассматривается, даже оценива-



отск над углом зрения настоящего; но научная поэтика будет возможна, когда она откажется от всякой оценки. Развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда, когда поэзия будет трактоваться, как социальный факт, когда будет создана своего рода поэтическая диалектология. Цумкин — центр поэтической культуры определенного момента, с определенной зоной влияния. Поэтические диалекты, подобно говорам практического языка, можно поделить на диалекты переходные, усваивающие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с наметившейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов, с консервативной тенденцией, центры тяготения коих принадлежат прошлому.

Футуризм — движение в европейском искусстве. Всякая априорная формулировка грозит догматичностью. Новые факты, новые понятия вызывают в поэзии итальянских футуристов (по манифестам) обновление средств, обновление художественной формы. Это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка. Совершенно иной тезис был выдвинут русскими футуристами: „Раз есть новая форма, следовательно есть и новое содержание, форма, таким образом, обуславливает содержание“. Русские футуристы являются основоположниками поэзии „самовитого, самоценного“ слова, как канонизованного обнаженного материала. В манифестах Маринетти — культ импрессионизма, языковая система не поэтическая, а эмоциональная, аффективная. Правда, системы эти родственны: как в одной, так и в другой языковые представления сосредоточивают на себе большее внимание, язык революционной, поскольку приличные ассоциации отходят на задний план, но этим и исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков. Поэзия — высказывание с установкой на выражение; функция коммуникативная здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания, как, обратно, индифферентна, согласно формулировке Сарана, деловая, точнее

предметная *sachliche* проза в отношении, например, ритма. Поэзия может использовать методы эмоционального языка, как родственного, в своих целях. Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка звукового материала, а хореография — самоценного материала — жеста, то поэзия есть оформление самоценного, „самовитого“ слова. Поэзия есть язык в его эстетической функции. Предметом науки о литературе является литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Различные науки могут использовать и литературные памятники, как дефектные, второстепенные документы, но наука о литературе принуждена признать „прием“ своим единственным „героем“. Далее основной вопрос — о применении, оправдании приема. Мир эмоций — складочное место, куда сваливается все, что не может быть рационализировано. Например, современникам романтизм мыслился исключительно, как обновление формы, как разгром классических единств.

Инкриминировать поэту идеи, высказанные в его произведениях, абсурдно. Мы оперируем в художественном произведении по преимуществу не с мыслью, а с языковыми фактами.

Метаморфоза — реализация словесного построения, обычно — развертывание во времени обращенного параллелизма. Если отрицательный параллелизм отвергает ряд метафорический во имя ряда реального, то обращенный параллелизм отрицает реальный ряд во имя ряда метафорического. Реализация членов параллелизма, метафоры, гиперболы, оксиморона — упразднение границы между реальными и фигуральными значениями — характерное явление поэтического языка. Часто поэзия оперирует с реальными образами, как со словесными фигурами (прием обратный реализации) — таковы, например, каламбуры. На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм, как поэтическая школа.

Науке еще чужд вопрос о времени и пространстве, как формах поэтического языка. Насилие языка над литературным пространством особенно отчетливо на примере описаний, когда

пространственно сосуществующие части выстраиваются во временной последовательности. Широкое поле для исследования представляет прием временного сдвига. Типично Хлебниковская черта — обнажение приема.

Лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое. Наступает момент, когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст. Форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, замирает. Необходим приток нового материала, свежие элементы языка практического. Умирание художественной формы присуще не одной поэзии.

Порядок слов в рус. практ. языке почти не является носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэтическом языке, где деформирована интонация практической речи. У Хлебникова широким применением творительного отношения устраняется механическое примыкание, выдвигается грамматический субъект. Для поэтической речи часто характерна безглагольность.

Сравнения — один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования.

В поэзии роль механической ассоциации сведена к минимуму, между тем, как диссоциация словесных элементов приобретает исключительный интерес.

Экономия слов чужда поэзии, если только не вызвана каким-либо специальным художественным заданием.

Неологизм обогащает поэзию: 1) создает яркое эвфоническое пятно, 2) восприятие формы неологизма свежо, 3) значение неологизма определяется контекстом, обязывая к этимологическому мышлению. Этимология играет большую роль в поэзии: 1) подновление значения (например, тучные тучи), 2) поэтическая этимология параллельна народной этимологии практического языка.

Семантическая деформация очень разнообразна в поэзии. Ей параллель — фонетическая деформация слова: Важная воз-

можность поэтического неологизма — беспредметность.

В поэтическом языке существует некоторый элементарный прием — прием сближения двух единиц. Форма слова воспринимается нами, лишь будучи повторной в данной языковой системе, одинокая форма умирает; так и звукосочетание в стихотворении становится „звукообразным“, воспринимается лишь в результате повторности.

Игра на синонимах есть как бы частичная эмансипация слов от значений, т.е. новому слову не сопутствует новое значение, с другой стороны, возможна новая дифференциация семантических оттенков. Излюбленный прием современных поэтов — одновременное употребление слова в буквальном и метафорическом значениях. Иностранные слова находят себе богатое применение в поэзии, будучи неожиданны своим звуковым составом, при приглушенном значении.

О рифме: 1) в современной эвфонике согласные более валентны, чем гласные, 2) различие между твердыми и мягкими согласными в значительной степени приглушено, 3) пушкинская школа культивировала в рифме замыкающие звуки, современная поэзия — звуки опорные, звуки замыкающие могут не совпадать, 4) согласные могут быть не тождественны, а лишь сходны акустически, 5) порядок согласных м. б. не тождественен, 6) ударение в рифмуемых словах может не совпадать. Обнажение рифмы есть эмансипация ее звуковой валентности от смысловой связи, оно как бы подчеркивает рифму.

От обнажения звуковых повторов (приглушение значения и самооценности эвфонической конструкции) один шаг до языка произвольного. Это произвольное словотворчество может формально ассоциироваться с русским языком, может и не входить ни в какую координацию с данным практическим языком.

Слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму. Поэтический язык стремится, как к пределу, к эвфоническому, фонетическому слову, заушной речи („поэту важен токмо звон“, Тредьяковский) /I, с. 45-51/.



4. О. Брик. Звуковые повторы. - В сб.: Поэтика. Пг., 1919.

В этой статье, по выражению В. Иванова, „звуковые повторы, т.е. разных типов возвраты, переклички и перезвонки одной и той же группы согласных, как бы цементирующие звуковой состав ритмического предложения или - периода, классифицированы и убедительно выявлены, как типический прием стихосложения, бессознательно применяемый поэтом в его звуковом содержании (О нов. теор. иск., с. 175).

Автор отрицает традиционный взгляд на поэтическое творчество, как исключительно на творчество образов, ратуя за более сознательное отношение к звуковой структуре поэтической речи. Еще А.Н. Веселовский отметил, наряду с образным поэтическим творчеством, образцы чисто музыкального, ритмико-звукового характера (Собр. соч., т. I, изд. Отд. Рус. яз. и сл. Ак. П.). Брик полагает, что элементы образного и звукового творчества существуют одновременно, что каждое произведение - равнодействующая этих двух разнородных поэтических устремлений. О взаимоотношении образа и звука можно думать разное, но несомненно то, что звуки, созвучия в поэтическом произведении - не только эфонический придаток, но результат самостоятельного поэтического устремления.

Разбирая звуковую структуру поэтической речи (преимуществ., Пушкина и Лермонтова), автор обнаруживает звуковое явление, сущность которого он усматривает в повторении (один или несколько раз) некоторой группы согласных звуков в той же или измененной последовательности, с различным составом сопутствующих гласных. Это явление автор называет повтором. В зависимости от того, сохраняет ли согласный свою фонетическую окраску или переходит в другой родственный (по акустическ. группе) звук (напр., „р“ в „л“, „ф“ в „в“) повтор может быть акустически простейшего (в I-ом случае) или более сложного вида. Затем, надо учесть еще внутригрупповое деление гласных на звонкие и глухие (б, п) и твердые - мягкие. Акустически простейшим видов повтора условимся считать такой, в котором твердость и мягкость согласных не



различается, а звонкие и глухие принимаются за различные звуки. (В своем описании повтора О. Брик использовал только повторы акустически-простейшего вида). Указав, что в данном случае, говоря о согласных, надо иметь в виду не буквы, конечно, а звуки, автор переходит к главной своей цели — к описанию различных видов повтора.

#### Дифференциация повторов:

во-первых) двухзвучные, трехзвучные и многозвучные (в зависимости от количества согласных звуков, конструирующих повтор);

во-вторых) простые (когда известная группа согласных повторяется I раз) и многократные;

в-третьих) повторы могут повторять основные согласные в различном порядке. Обозначив основные согласные алгебраическими знаками А, В, С..., мы различим повторы типов: АВ, ВА, АВС, АСВ, ВСА, ВАС, СВА, САВ...

Таким образом:

1) повтор „СоЛоВей — СЛаВа” — есть простой трехзвучный повтор типа АВС;

2) „где выл крутятся сердитый вал  
туда вели ступени скал”, — здесь (выл-вал-вели)  
двойной двухзвучный повтор АВ-АВ;

3) НаДежДы Нет, поКуДа Не падет  
НаДменный этот русский. Перед Ним...” Четверной  
двухзвучный (н, д) повтор типа: ВА-ВА-АВ-ВА.

Часто звуковые повторы вместе с основой образуют привычное „банальное” сочетание. На слиянии звуковой и образной параллелей основаны часто встречающиеся сочетания: „темно-туман” (Туманно в поле и темно, Л.; Темно, луна зашла в туманы, П.), „плач-печаль”, „клонить-колени”... Не звукообразные, а чисто звуковые сочетания: „без-боязнь”, „тусклый-стекло”...

Созвучные слова, конечно, могут встречаться и в прозе, но, только особым образом организованные, они становятся созвучиями, пригодными для инструментовки стиха. Здесь играет роль расстановка созвучных слов. Простейший вид рас-

становки – расположение созвучных слов рядом:

и БуРю БРатом назвал я (Л.);

ты быВало МНе ННжМаЛа (П.);

шиПЕНЬе ПЕНИстых бокалов (П.).

Этому виду в образном творчестве соответствует прием тавтологического сочетания (грусть тоска, море океан).

В других случаях расположение созвучных слов в стихе определяется ритмической или логической структурой, или, наконец, внешней формой стиха, – это последнее Брик разбирает подробно. Принимая за определенную внешнюю форму поэтического произведения строку, ее начало и конец, автор отмечает такие виды созвучья:

КОЛЫЦО. Основа в начале строки, повтор в конце той же или следующей строки:

РеДеет облаков летучая гРяДа (П.)

на уЗорНне шальвары

сонный льет гРузиН (Л.)

СТЫК. Основа в конце строки, повтор в начале следующей: и поучительной ЛоЗой

ЗоИла хлещет мимоходом (П. К Гнедичу)

СКРЕП (единоначатие). Основа в начале, повтор в начале следующей строки:

ГРозой снесенные мосты,

ГРоба с размытого кладбища (П. Медн. Вс.)

КОНЦОВКА. Основа в конце строки, повтор в конце следующей:

авось на память понеВоЛе

придет вам тот, кто вас пеВал (П.)

Частным видом концовки является совпадение повтора с рифмой (молВа–глаВа; БраТ–Бы рад). В казенной теории стихосложения, верно замечает О. Брик, из всех возможных видов созвучия обыкновенно упоминается только рифма, из приемов расстановки – концовка (так у А. Шалыгина), а остальные виды и приемы не отмечаются.

Иногда прием формального сочетания, как и прием простого сочетания, проявляется в виде звукообразной формальной

тавтологии, -

Кольцо: „Лобзай меня, твои лобзанья" (П.)

Скреп: „Ясны, далекие звезды,

ясны, как счастье ребенка" (Л.) и т.д.

Тавтологический стик особенно распространен в народн. поэзии. Как сознательный прием, тавтологическое кольцо выступает в триолете, ронделе и рондо.

В IV гл. статьи автор дает несколько соображений относительно звуковой структуры стиха (об акустическом значении звуков слов и, в связи с ним, - определения ассонанса, аллитерации, повтора, рифмы).

Работа О. Брика, четко выдвинувшая ряд новых положений и давшая ряд терминологических формулировок, сыграла заметную роль в создании ряда статей представителей форм. метода<sup>х</sup>)/I, с. 52-56/.

5. В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.

Изучение композиции, говорит автор во введении, имеет целью выяснить те художественные принципы, которыми определяется в произведении искусства его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала. Материалом поэзии является язык; отсюда - основная задача работы: выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание. Первоначальными факторами композиции мы считаем ритм и синтаксис (стр. 3). Отмечая 3 группы явлений во всякой классификации приемов словесного искусства - стилистику, тематику и композицию, - автор таким образом определяет разницу практического и поэтического языка: „практическая речь подчинена коммуникативной функции: ее задача - сообщить известную мысль как можно более кратко и ясно; экономия средств при возможно быстром достижении цели является здесь определяющим фактором", „в языке, подчиненном художественному заданию, в про-

---

<sup>х</sup>) Эйхенбаум предлагает называть метод „морфологический" („Сквозь литературу", с. 279).

изведении словесного искусства, композиция становится законом расположения словесного материала, как художественно расчлененного и организованного по эстетическим принципам целого. Словесные массы служат материалом, который поэтом подчиняется формальному заданию, закономерности и пропорциональности расположения частей". На анализе стих. "Когда волнуется желтеющая нива" устанавливается, что "композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчленение и фонетического, и синтаксического, и тематического материала". "Синтаксическое и тематическое построение словесного материала в поэзии происходит на фоне композиционного упорядочения ритмической структуры произведения. В этом отношении главной композиционной единицей в области метрики является строфа". Однако и каждый отдельный стих является ритмически построенным; так "прежде всего ритмическому распределению подчиняются качественные элементы гласных и согласных (словесная инструментовка). Затем автор переходит к рассмотрению построения строфы. Из приемов композиционного членения и связывания словесного материала автор отмечает различные виды повторений, предварительно давая им определения:

1) повторяющиеся элементы располагаются в начале каждого ряда — "анафора" или "единоначатие";

2) повторяющиеся элементы — в конце каждого ряда — "эпифора" (по терминологии Брика "концовка");

3) повторяющиеся элементы — в конце 1-го ряда и в начале 2-го — "эпанастрофа" (или "стык");

4) — в начале первого и в конце 2-го — "эпаналепсис" или "анаплодис" ("кольцо").

В поэзии такими словесными "рядами" являются большие или малые ритмические единицы. Напр.: анафора соединяет 2 полустихия ("Хочу быть дерзким, хочу быть смелым"), 2 стиха ("клянусь я первым днем творенья, клянусь его последним днем"), 2 периода (каждый из 2 стихов), наконец 2 или несколько строф. На ряде примеров автор показывает, как "различные формы простого, слитого и сложного предложения (как



сочинение, так и подчинение), а также синтаксически сопоставленных групп могут быть использованы в качестве композиционного приема", затем переходит к рассмотрению анафорической композиции, т.е. тех случаев, "когда строфическое членение находит себе более или менее последовательную поддержку в анафоре: анафорическое слово стоит в начале каждой строфы". "Наиболее показательны, говорит автор, те случаи, когда все стихотворение представляет из себя в синтаксическом отношении развернутое составное предложение". Напр., Фет: "Я пришел к тебе с приветом рассказать, что солнце встало...", где синтаксическая связность всех четырех строф и единство темы стихотворения поддерживается анафорическим "рассказать". "Анафорически сопоставленные предложения могут составлять лишь часть строфы, ее тематическое начало", "могут также изменяться из строфы в строфу, намечая своими изменениями вариации основной темы".

"Анафорическое движение, которым определяется членение словесного материала по строфам, нередко охватывает и периоды" и более обширные единицы.

Из различных видов анафорических стихотворений автор останавливает внимание на двухчленной анафоре и рассматривает ее различные видоизменения, начиная с ритмико-синтаксического параллельного построения, известного в народной поэзии под названием "психологического параллелизма". Говоря о стилистическом значении анафорической композиции, Жирмунский на ряде примеров показывает, как одинаковый в формальном отношении прием служит, в зависимости от окружающих его художественных фактов, различным стилистическим заданиям (напр., анафорическое сочинение с помощью союза "и" создает повествовательный стиль, или является основным свойством эмоциональной романтической лирики, стремящейся к усилению и нагнетанию лирического настроения; иногда анафора выполняет роль песенного повторения, является признаком песенного лиризма — напр., в поэзии Фета, Бальмонта, Блока; в драматических диалогах анафора служит по преимуществу риторическому усилению). После небольших замечаний о внутренней



анафоре, которая, как форма композиции, по мнению автора, встречается очень редко, он, указав на ее теоретическое значение („из сочетания внутренней анафоры с обычным анафорическим членением развивается столь существенная в истории поэзии амебейная форма“), переходит к рассмотрению амебейной композиции. „Амебейная композиция представляет собой вид анафорического построения“.

При этом два периода, составляющие строфу, связаны между собой внутренней анафорой (параллелизмом), и, вместе с тем, все нечетные периоды связаны между собой анафорой внешней, точно так же, как и все четные. Композиционное движение при амебейном построении как бы распространяется двумя последовательными волнами, создает два анафорических ряда, почленно параллельных друг другу“. Жирмунский, указывая на то, что акад. А.Н. Веселовский придавал большое значение амебейному построению в народной поэзии и выводил развитие этого приема из условий хорового пения, говорит: „однако хоровая амебейность представляет лишь частный случай гораздо более общего и широко распространенного композиционного приема. Сюда относятся синонимические вариации в параллельных стихах, столь обычные в нашей народной поэзии, психологический параллелизм, когда он развивается в последовательное двойственное членение, параллелизм вопросов и ответов в диалоге народной песни (антифонический параллелизм)“. Из перечисленных видов амебейной композиции Жирмунский останавливается на последнем, указывая на его судьбы в русской народной поэзии и поэзии книжной XIX в., и переходит к рассмотрению композиционной концовки. „Композиционная эпифора, или концовка, как и анафора, повторяясь в известной метрической и тематической группе (строфа или группа строф), служит приемом композиционного членения, т.е. обособления композиционных групп и, вместе с тем, объединения их в высшем единстве“. Объединение строф с помощью концовки основано по преимуществу на единстве лирического настроения; но иногда могут быть и другие принципы (риторический смысл, композиционное объединение ряда картин). „В зависимости от размеров

строфы, композиционная концовка возвращается через 4, 5, 6 или 8 стихов", разделяя иногда стихотворения на равные части (напр. у Фета "Alter Ego"); иногда же расстояние между концовками бывает значительно и менее симметрично (напр., "Гондола" Каролины Павловой, "Песнь о Вещем Олеге" Пушкина). "Строение самой концовки может быть очень различно. Тождество словесного материала в повторении может распространяться на целый стих или часть его, на один последний стих или на несколько стихов".

"Концовку, обособившуюся от остальной части стихотворения в метрическом, синтаксическом и тематическом отношении, мы называем припевом (рефреном)". Дав классификацию припева в указанных 3-х отношениях, автор следит за судьбой припева как в народной, так и в искусственной поэзии на Западе и в России.

Затем он переходит к рассмотрению кольца строфы. "Когда последний стих строфы повторяет первый, строфа замыкается в композиционном кольце". "Если каждая строфа или, по крайней мере, большинство строф замкнуты кольцевыми повторениями, мы будем говорить о "кольчатой цепи". Последняя форма встречается редко, так как ее условный и искусственный характер требует особенной мотивировки.

"Если повторяющиеся словесные группы замыкают собой не отдельную строфу, а целое стихотворение, мы имеем новую композиционную форму большого кольца". Указав на большую роль этой формы в русской лирике письменного стиля (у символистов она занимает первое место в их поэтике), автор рассматривает следующие виды внутренней композиции кольца: а) когда кольцо повторяющихся слов является внешним признаком некоторого внутреннего кольцевого движения (напр., "Фантазия" Фета, "Не пой, красавица, при мне..." Пушкина и др.); б) когда кольцо не имеет внутреннего композиционного движения, связанного с повествованием, или последовательным течением пластических образов, или постепенным развитием мысли: все части его возникают из одинакового эмоционального источника (напр., "В Альпах" Вл. Соловьева, "Ты отходишь

в сумрак алый", Блока); в) когда повторяющиеся части так или иначе обособляются от остального стихотворения, образуют по отношению к нему "тематическую рамку" (напр., "Пир Петра Великого" Пушкина, "Зимний путь" Полонского и др.). Из формальных построений повторяющихся элементов автором указываются: 1) точное повторение строфы, иногда с выделением ее в метрическом отношении и 2) различные вариации повторяющейся строфы (особенное внимание уделяется наиболее интересному в композиционном отношении случаю, когда периоды, на которые распадается строфа, возвращаются в конце стихотворения в обратном порядке по отношению к началу, напр., Фет "Какие-то носят звуки", Полонский "Рассказ волн" и др.).

Указав на многообразие вариаций кольцевых строф, с трудом поддающееся описанию и классификации, Жирмунский кратко останавливается на композиционной спирали /"Спиралью мы называем такое соединение анафоры и концовки, когда стих, начинающий стихотворение (анафорический), повторяется в той же строфе или в последующей, как заключительной (в концовке)"/ и композиционном стыке. Из строфических форм с канонизированными повторениями автор описывает следующие: 1) триолет, состоящий из 8 стихов, причем I-й стих —4 —7; 2 —8; расположение рифм: а в а а; а в а в; 2) рондо — из 3-х строф; расположение рифм: I-аа в в а, II-а а в х, III-а а в в а х; 3) рондель; расположение рифм: авва, авва, авваа; причем I и 2 ст. —7 и 8; I —13.

В заключении автор исследует композицию свободных стихов на примере нескольких стихотворений из "Александрийских песен" Кузьмина, выдвигая основным принципом этой композиции — "художественное упорядочение синтаксических рядов и связанное с ним, в большей или меньшей степени, закономерное расположение ударений", взамен строгой метрической схемы, которая характеризует строфическую лирику /I, с. 56-63/.

6. Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в со-

поставлении с русским. Берлин, 1923.

Книга представляет из себя этюд по сравнительной ритмике. Автор разграничивает язык практический и поэтический и считает ритм принадлежностью языка только поэтического. «Динамический ритм практического языка — это процесс автоматизации выдыхания при речи. Обратно поэтический ритм есть один из способов выведения речи из состояния автоматизма. Он — предпосылка установки на речевое время, временного переживания (*Zeiterleben*). В практической речи... все это отсутствует, время не переживается (I7-I8).

Поэтическое время — продолжает автор, есть типичное *Erwartungszeit*, т.е. по истечении определенного срока мы ждем определенного сигнала. Это время, навязанное речи, ее субъективно трансформирует. Языковые элементы, становясь элементами ритмообразующими, претерпевают известные насилия (I9).

Предметом своим просодия, как изучение звуков речи с точки зрения их свойств, играющих роль в стихосложении, и имеет интерпретацию этих насилий.

В противоположность просодии графико-логической, моторной и акустической (Сиверс, Верье, Саран) автор выдвигает фонологическую просодию. В систему фонологическую звуки входят поскольку они значимы, внутренне обусловлены, этимологичны, выполняют определенную семасиологическую функцию, в противовес звуковым явлениям внеграмматическим, фонетическим. Это различие между обоими рядами звуковых явлений является основным для фонологической просодии.

Проблему просодии автор характеризует, как различие: 1) фонологической базы ритма, 2) сопутствующих внеграмматических элементов и 3) автономных фонологических элементов, т.е. таких, которые в данном поэтическом языке не являются фактором ритмической инерции.

В книге дается сравнение ритмических элементов в русском и чешском языках, классификация различных типов ритмических систем (и отличия русской системы от чешской), затем автор рассматривает различные течения в чешской поэзии, вы-



ясняет причины, почему в чешской поэзии не привилось количественное стихосложение и приходит к выводу, что стихосложение никогда не может быть выведено целиком из наличного языка. „Исторический выбор того или иного решения из ряда мыслимых объясняется явлениями, лежащими вне пределов фонетики данного языка, а именно, наличной эстетической традицией, отношением данного поэтического течения к этой традиции и культурными влияниями" (II8) /I, с. 76-78/.

### III

7. А. Слонимский. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.

Автор ставит себе теоретическую задачу осветить приемы комического у Гоголя с точки зрения теории комического, причем историко-литературный вопрос о генезисе приемов Гоголя автор оставляет в стороне. Метод книжки — формально-телеологический: „техника" рассматривается в книжке постольку, поскольку она имеет телеологическую ценность. Выдвигается на первый план смысловой вес отдельных приемов.

Автор останавливает внимание на двух моментах: на юморе и на гротеске.

„Юмор" ли мы имеем у Гоголя?

Чем определяется юмор в отличие от простого комизма? Во-первых, в юморе всегда есть философский элемент, элемент всеобщности, Totalität. „Для юмора, — говорит Теодор Липпе ("Komik und Humor". Hamb., 1898. S. II2), — нет единичных глупостей и единичных глупцов. Для него существует только всеобщая глупость и целый мир бессмыслицы (tolle Welt)"... Вторым элементом юмора является наличие в нем серьезных, некомических ноток — грусть, как результат широкого философского охвата жизни.

Сам Гоголь тонко определил свой юмор, дав в „Мертвых душах" известную формулу:

„И долго еще определено мне озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый миру смех и не-



зримые, неведомые ему слезы...".

Юмор требует тесной спайки между комическим и серьезным: серьезное только тогда действует юмористически, когда оно создается на основе комических движений, когда оно является *durch die Komik*. В "Ревизоре", напр., серьезное возникает из ряда комических движений. Любопытно, что резко комический образ городничего к финалу теряет свою комическую упрощенность и осложняется эмоциями, вызывающими сочувствие. Речь его приобретает патетическую окраску. Он как бы становится на сторону автора:

"Найдется шелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит... и будут все скалить зубы и бить в ладоши... Чем вы смеетесь? Над собою смеетесь!".

Это словно бы сам Гоголь говорит, а не городничий. Некомическое, таким образом, является элементом субъективным. Эта субъективная сторона находит себе большой простор в повествовательных произведениях, где автор имеет возможность говорить прямо от своего лица. Здесь связь серьезного и комического осуществляется двумя способами: 1) переход к серьезному выражается в переборах тона автора, в свободной перестановке его точки зрения, в изменении отношения к изображаемому и 2) сами события и персонажи принимают оттенок серьезности. В "Мертвых душах" серьезный элемент ограничивается, главным образом, субъективной сферой авторской речи. Это значит, что авторская речь идет в двух направлениях: напряженно-эмоционального подъема и резко-комического снижения. Но переходы от одного тона к другому обуславливаются не изменением в характере событий, а имеют свою внутреннюю субъективную мотивировку. (На это указывает сам автор, говоря о Коробочке (гл. 3): "Но зачем так долго заниматься Коробочкой?" и т.д.). В начале УП главы, когда автор "озирает" совокупность созданных ими комических образов — "всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь", — дается формула "смеха сквозь слезы"; и впервые появляется указание на "величавое" течение, какое в дальнейшем должна получить поэма. Речь автора возвышается до высокого стиля,

вплоть до славянизмов. В последних (X и XI) главах уже сполна обнаруживается мировоззрение автора, и комический ход поэмы получает серьезное разрешение, — происходит композиционное движение от веселого к печальному. Это движение складывается в свою очередь из более или менее крупных движений, имеющих обратное направление: не от смеха, а к смеху. Получается ощущение двух противоположных направлений: напряженность патетического подъема и резкого комического срыва. Оба направления взаимно обусловлены: чем выше подъем, тем круче линия спуска и резче ее изломы. Резкость контрастов, в связи с резкой искаженностью комических образов — это уже есть гротеск, ибо как раз комический гротеск и есть комбинация смелого подъема с резким комическим срывом. У Гоголя установление гротеска шло параллельно с ростом его морально-религиозного пафоса. Гротеск достигает наиболее полного выражения в «Шинели» и «Мертвых душах», т.е. в произведениях римской эпохи, когда окончательно сформировалась мистика Гоголя. В более поздний период, приблизительно после 1842–43 гг., «патетизм» Гоголя совершенно заглушил его комическую стихию, и произошло распадение гротеска. До 1842 г. работа Гоголя идет в направлении усиления и обострения комического элемента, потом замечается обратное течение: дело идет к устранению смешного, не имеющего сатирического или поучительного характера. «Веселость» своих первых произведений Гоголь в «Авторской» исповеди называет просто «глупостью». Такое отношение писателя к своему смеху до известной степени повлияло на восприятие его современниками. В 40-х годах Гоголь был признан главой натуральной школы и истолкован, как «реалист». Однако, приняв это утверждение, надо было пойти по стопам И. Мандельштама<sup>ж</sup>), который, рассматривая серьезный элемент гоголевского юмора вне его связи с комическими приемами, никак не мог понять, как можно подвести под «слезы» хотя-бы Каленика с его «гоп-тра-ла». С точки зрения реализма, комизм этого сорта оказывался ничем-

---

<sup>ж</sup>) «О характере гоголевск. стиля». Гельсингф. 1902 г.

ным, случайным и антихудожественным. Разрушение легенды о гоголевском "реализме", начатое В.В. Розановым и продолженное Вал. Брюсовым, привело к утверждению, что с точки зрения реалистической — творческие типы Гоголя совершенно ирреальны, "безжизненны" и являют собою "чудовищную преувеличенность" и "невероятность". Такую странную разницу восприятия гоголевского творчества (то реализм, то "невероятность") Слонимский объясняет неясностью понятия "реализм" и тем, что критики не считались с условиями комического искусства. То, что разумеется под именем реализма, состоит из сходства ощущений, получаемых от поэтического произведения и от действительности. А сходство это бывает тогда, когда мотивировка поступков и событий своей сложностью, полнотой и иррациональностью напоминает бесконечно сложное сплетение мотивов, которое имеется в реальных поступках и событиях. В комическом же произведении необходимым элементом является как раз у п р о щ е н и е мотивировки, схематизация жизни. Отсюда: крайняя степень комизма есть, вместе с тем, и крайнее искажение жизни, удаление от ее полноты и сложности. Поэтому, "невероятности" Гоголя зависят вовсе не от того, что он "фантаст" или "мистик", а только от гротескной резкости его комизма.

Чем же, какой формой комического гротеска создается общее впечатление "невероятности"? Оно создано комизмом бессмыслицы, играющим организующую роль в произведениях Гоголя и выполняемым при помощи основного комического приема, который Слонимский называет комическим алогизмом. Он состоит в комическом разрушении логических и причинных связей. Самой резкой формой этого приема является комизм абсурдных умозаключений. Часто для усиления эффекта абсурдного заключения Гоголь употребляет прием затяжки, задержания (I сц. I акта "Ревиз."). В связи с комизмом абсурдных умозаключений находятся и комизм бессвязности — (бессвязное сочетание отдельных предложений, перебой тем) и близкий к нему комизм произвольных ассоциаций. На вопрос о мужике в Сицилии, пашет он или нет, Жевакин считает нужным сообщить насчет ню-

ханья табаку, что там все не только нюхают, а даже за губу кладут и что «перевозка тоже очень дешева». Рассказ Бобчинского о ревизоре пересыпается целым рядом вводных тем о боцке для французской водки, о будке с пирогами, о желудочном трясении у Петра Ивановича, о пребойком мальчишке трактирщика Власа и т.д. и т.д. Среди речевых комических приемов Гоголя выделяется также комизм нескладицы. Нескладица эта выражается в комическом смещении семантических рядов при построении фразы, в несоответствии синтаксического и смыслового движения речи, в нецелесообразном повторении слов. Бессильные потуги мысли, словесные уродства служат для Гоголя неисчерпаемым источником комических эффектов. Особое место занимает специфически – гоголевская смысловая игра, заключающаяся в несоответствии грамматического и смыслового движения речи. Комическим алогизмом Гоголь пользуется и при построении диалога. Здесь мы имеем дело или с диалогом типа «разговора глухих» (сцена представления Яичницы Жевакину) или с мотивировкой «взаимным недоразумением» (сцена встречи Хлестакова с городничим во втором акте).

Комический алогизм выражается и в композиции гоголевских произведений – в мотивировке поступков и событий, причем речь здесь должна идти не об упрощенной мотивировке, которая вообще свойственна комической композиции, а об отсутствии всякой мотивировки, всякой причинности. Причинный ряд упирается в пустоту, повисает в воздухе.

Прием абсурда проходит через все творчество Гоголя, проникает ткань его речи, определяет соотношение реплик в диалоге, становится в основу всего комического хода, и, в итоге, разрушает логические и причинные связи явлений. «Точно какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Создается атмосфера «тумана», в котором растерянно бродят гоголевские герои, сталкиваются, спорят, не понимая друг друга, и останавливаются «как бараны, выпучив глаза», как чиновники в «Мертвых душах». «Туман» (обычное гоголевское слово, подчеркивающее прием логического разрыва) скрывает



грандиозную сумятицу гоголевских событий (конец 2 тома «Мертв. душ»). В «слепом тумане» восприятия делаются обостренными, преувеличенными, искаженными и фантастически-гротескными. «Все перед ним окинулось туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Меняется соотношение предметов. На первый план лезет какая-нибудь «тульская булавка с бронзовым пистолетом». Предметы расплываются. «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достают головами Полицейского моста...» («Н.П.»). Площадь «глядит страшной пустыней...» («Ш.»). И наконец совсем фантастически — страшно делается в «Мертвых душах», когда «в гостинных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленной рукой, такого высокого роста, какого даже и не видано было...».

Обычную гоголевскую композицию, говорит Слонимский, можно подвести под определенную формулу: в пустоте возникает движение (ружье, затея Кочкарева, пропажа носа, «неожиданное известие» о ревизоре, пропавшая шинель, губернаторская дочка), не скрешиваясь с другими мотивами, оно стремительно развивается и превращается в «вихрь недоразумений», образующий восходящую линию гротеска, свивает всех в комический хоровод (общие старания помирить Ивана Иван. с Ив. Ник., смятение в «Ревиз.» и «Мерт. душ», городской шум по поводу ковалевского носа, поиски шинели) и, вырастая до грандиозных размеров, принимает пугающий, фантастический колорит («заторчал какой-то длинный...»). В «Ревизоре» и «Мертв. душах» в финале звон дорожного колокольчика: «Вот он теперь по всей дороге заливается колокольчиком!» (Хлестаков) и «чудным звоном заливается колокольчик» (Чичикова). Мотив дороги и брички, финальная птица-тройка или дорожная концовка в «Повести о ссоре Ив. Ив.» — все это является разным выражением стремительно-восходящей патетической ли-

нии гротеска /I, с. 126-133/.

8. Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Пб.-Берлин, 1922.

Книга делится на 3 главы. В первой главе "Дневники" автор говорит о необходимости методологической осторожности в подходе к дневникам и письмам, в которых можно заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим я, ибо всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, неизбежно искажает душевную жизнь, так как фиксируются только некоторые ее стороны; выделенные и осознанные в процессе самонаблюдения. Анализируя дневник 1846-47 гг., Эйхенбаум приходит к выводу, что в нем "Внимание обращено на формулирование мыслей и установление правил для жизни". В связи с этим самое философствование основано на "интересе к самому процессу мысли, к самым движениям рассудка, идущего по логическим схемам, и самому теоретизированию, как методу воспитания рассудка". Все эти рассуждения, их синтаксис, обороты речи и общий стиль - роднят Толстого с философией 18 века. Закономерность и органичность последнего факта тем более замечательна, что английская и французская литература этой эпохи (18 в.) составляют главное и излюбленное чтение Толстого. "Здесь традиции многих его приемов и форм" (16).

В дневнике 1850-51 гг., носящем в основе построения тот же характер, что и предыдущий, автор отмечает подведение итогов и изображение Толстым душевного "переворота", который последним "сочинен", ибо темная область душевной жизни разлагается им на определенные моменты: даются не промежуточные смутные состояния, а результаты". "Душевная жизнь в его представлении складывается из таких периодических схем, характер которых каждый раз ясно определяется. Нечто подобное мы видим потом и в художественных произведениях: его герои (Пьер, Вронский, Левин) периодически переживают такого рода "остановки", во время которых все прошлое подвергается критике, и вырабатывается новый план действий" (22).

С переездом Толстого на Кавказ характер его дневника меняется: "появляются наброски описаний, литературные раз-

мышления и т.д.". Первый литературный замысел упоминается в 1850 г.: "К тому же времени, по словам П. Бирюкова, относится замысел повести "Из окна"; следы этого замысла или, может быть, вернее метода можно найти в I-й гл. "Отрочества" ("Поездка на долги"). Эйхенбаум придает громадное значение указанию Толстого о влиянии на него в период работы над "Детством" Стерна и Тепфера, ибо первоначальные замыслы Толстого, как и произведения последних, не связаны ни с какими сюжетными схемами и относятся к роду описательному (31).

"Форма новеллы как таковой чужда Толстому, как чужд ему, по-видимому, и обычный тип романа с разработанной богатой фабулой, с центральным героем и проч.". "В творчестве Толстого перед нами происходит процесс нового затруднения этих канонизированных форм путем, с одной стороны, их разложения и смешения, с другой — путем возрождения старых, уже давно забытых традиций". Далее Эйхенбаум отмечает у Толстого размышления над литературными приемами, "муки слова" и связанные с ними упражнения в слоге, изучение проблемы описания и искание новых не истасканных литературных средств (32-43).

Переходя к обзору первоначальных набросков и опытов, Эйхенбаум устанавливает:

1. Пейзаж у Толстого не играет обычной композиционной роли, как напр., в "Зап. Охотника" Тургенева, где он, окрашенный эмоцией, подсказывается как бы стремлением к своего рода перспективе: "последняя Толстому не нужна, как не нужен драматически движущийся диалог. Его вещи стоят — описания и диалоги в них самоценны" (43).

2. Описание портрета, напр. Кноринга, выполняется 3-мя приемами: а) через психологию, в данном случае, брата, б) описание наружности, в) короткий набросок диалога. "Особенное внимание при этом Толстой уделяет жестам и позам, которые в большинстве случаев осмыслены, психологически мотивированы, но есть случаи, где они даются в чистом виде" (Портрет казака Марка в дневнике) (45).

3. "Душевные состояния изображаются здесь не в слитном,

готовом виде, а в виде последовательности мыслей и чувств, причем обычно вводится момент противоречия, контраста или даже парадокса" (47).

Во 2-й главе "Опыты в области романа", говоря о первоначальном замысле автобиографического "романа", состоящего из описания 4-х эпох жизни (Детство, Отрочество, Юность и Молодость) и органически связанного с основными художественными тенденциями (отсутствие сюжета, героя, мелочность описания и пр.), Эйхенбаум устанавливает влияние на Толстого во время работы над "Детством" — Стерна, Руссо, Телфера и Диккенса, выразилось оно в творческом, активном усвоении целой литературной школы, близкой по своим методам к намерениям молодого Толстого, стремившегося к разрушению романтической поэтики со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями. В пределах самой русской литературы "Детство" Толстого Эйхенбаум ставит в связь с "Рыцарем нашего времени" Карамзина и повестями Николая М. (П.А. Кулиша) — "Яков Яковлич" и "История Ульяны Терентьевны". Анализируя "Детство", автор приходит к выводам: Николенька — лишь "окно", через которое мы смотрим на ряд меняющихся сцен и лиц.

Внимание Толстого сосредоточено здесь на "описательстве", на "мелочности", восприятием ребенка мотивируется конкретность и резкость деталей. Связь сцен совершенно внешняя: каждая сцена исчерпывается до конца и механически уступает место следующей. "Общие характеристики, к которым иногда прибегает Толстой в "Детстве", очень своеобразны: в них, как будто без особого плана и без внутренней связи, сообщается ряд свойств, присущих самому описываемому лицу". Главного, объединяющего эти черты, как бы не говорится". Далее Эйхенбаум указывает, что после создания "Детства", "Отрочества" и "Юности" у Толстого назревает внутренняя потребность в больших формах, которая сталкивается с отсутствием художественной зрелости. "Характерен поэтому переход Толстого от "Детства" к этюдам, к очеркам, хотя и разработанным на фоне тенденций к большому "роману". "Маленькая "драматическая" или "трогательная" новелла — не в духе Толстого.



Вместо коротеньких повестей естественно возникает общая программа «очерков Кавказа», выполненная потом частями в «Набеге», в «Рубке леса», в «Казаках»... «Рядом с этим возникает другой, чрезвычайно характерный замысел — «догматического романа». Разочарование в романе из 4-х эпох жизни приводит его к мысли о «романе русского» помещика, в котором он не будет связан условиями автобиографической формы и развернет свой двойной масштаб — генерализацию и мелочность». Однако, роман не удастся — возникает лишь небольшой отрывок («Утро помещика»), своего рода этюд к «помещичьим» главам будущих романов. Из особенностей формы данного «отрывка» автор отмечает то, что Толстой, начав с изображения душевной жизни Неклюдова (причем материалом здесь служит собственный душевный опыт), в дальнейшем перешел к бытовому материалу — сценам из крестьянской жизни. «Герой начинает играть второстепенную роль — вроде Тургеневского охотника». Это внутреннее столкновение тех же сил (история душевной жизни «героя» повести и независимо от нее развернувшийся бытовой материал) найдет себе место и в «Казаках» (стр. 82–90).

В 3-й главе («Борьба с романтикой») автор переходит к рассмотрению «Кавказских очерков» и «Севастопольских очерков». Замысел «Кавказских очерков», по мнению Эйхенбаума, вызван, по-видимому, стремлением Толстого к преодолению романтических традиций в изображении Кавказа и романтического шаблонного изображения батальной темы с ее безумными удалцами или мрачными «байроническими» фигурами, живущими чувством презрения и мести. Так, «остранение» батальной темы и пародирование романтических храбрецов уже имеется в очерке «Набег», в композиции которого (стремление придать характер замкнутой новеллы и обрамление лирическим пейзажем) автор предполагает влияние Тургенева.

В дальнейшем Эйхенбаум дополняет установленный ранее круг чтения Толстого Стендалем, который занимает по отношению к французским романтикам положение, аналогичное Толстому. Указывая на общий для обоих фон (поэтика романтиков), он отмечает ряд общих у обоих художников приемов: детальный

психологический анализ, приемы внутреннего монолога и „диалектики души“, отсутствие сюжетной композиции, любовь к рубрикам, к генерализации, к рассудочному стилю, к теоретическим проблемам, нарушение романтического батального канона, пародирование „храбрецов“. Зафиксировав указанные приемы на анализе рассказов „Рубка леса“ и „Казачи“ и отметив, что Толстой большие формы временно оставил и перешел к военным „статьям“, автор разбирает „Севастопольские очерки“, оттеняя в них новые приемы. Так, в I-м очерке „Севастополь в декабре 1854 г.“ отмечается собственный тон Толстого, который „всегда имеет тенденцию развиваться вне описываемых сцен, парить над ними в виде генерализаций, поучений, почти проповедей“, принимающих характерную декламационную форму с типичными риторическими приемами“. То же и во 2-м очерке „Севастополь в мае 1855 г.“. В 3-м очерке („Севастополь в августе 1855 г.“) Толстой уже повторяет самого себя. „Но построение 3-го очерка отличается некоторыми новыми чертами, особенно характерными для будущего Толстого“: описания совершаются на протяжении не одного, а нескольких дней; количество изображаемых лиц больше; вместо простого обрамления или замыкания в кольцо — движение 2-х линий, временной параллелизм, который мотивируется двумя братьями; впервые применяется мотивировка родством — частный у Толстого композиционный прием для соединения нескольких лиц и групп воедино (I23, I39).

Так закончился, по мнению Эйхенбаума, у Толстого период созревания, период искания новых форм /I, с. I38-I44/.

9. В. Гиппиус. О композиции тургеневских романов. — В сб.: Венок Тургеневу. Одесса, 1919.

Автор различает композицию статическую и динамическую. Статическая композиция заключается в постройке сцены (т.е. развития действия в пространстве), заполнении этой сцены действующими лицами и расположении действующих лиц в определенном (волею автора) порядке, в определенных взаимоотношениях. Динамическая композиция приводит в действие нужные для движения пружины, и действие романа начинает развиваться

ся во времени; сюда относится то, что мы называем фабулой и интригой романа. Условно

обозначая героя романа — буквой А	
героиню "	" В
претендентов низшего порядка	" $a_1$
идейного антипода героя	" $a_2$
товарища единомышленника	" $a_3$
вторых женщин в романе	" В
второстепенных лиц: типы низ-	
шего общ. порядка	" $c_1 d_1$
идейных антиподов	" $c_2 d_2$
друзей, несущих ослабленные	
идеи, определяющие героя	" $c_3 d_3$

автор дает следующую таблицу действующих лиц в романах Тур-генева, приходя к выводу о единообразии статической компо-зиции этих романов:

"Рудин"	"Дв. гнездо"	"Накануне"
А Рудин	Лаврецкий	Инсаров
$a_1$ Волянец	Паншин	Курнатовский
$a_2$ Пигасов	Лемм	Щубин
		Увар Иванович
$a_3$ Лежнев	Михалевич	Берсенева
Басистов		
В Наталья	Лиза	Елена
в "	Варвара Павловна	"
"Отцы и дети"	"Дым"	"Новь"
А Базаров	Литвинов	Нежданов
$a_1$ "	Ратмиров	Коллмейцев
$a_2$ Кирсанов	Потугин	Соломин
$a_3$ Арк. Кирсанов	—	Маркелов
В Одинцова	Ирина	Марьяна
в Феничка	Таня	Машурина

Так же расположены и второстепенные лица.

Затем автор рассматривает динамические магистрали рома-нов, также приходя к выводу об их единообразии. Пример: в

романе „Рудин“ — герой, пройдя чрез среду, явно враждебную или мнимо дружелюбную, не сумев удержать надежнейших из союзников (В), в ином, зарубежном по отношению к центру романа, плане продолжает безнадежнейшую борьбу со средой. На стороне героя В  $c_3, d_3$  против —  $a_1, a_2, a_3$  (временно)  $c_4, d_4$  в развязке — А и  $a_3$  — В и  $a_1$  (стр. 52).

В заключение автор указывает, что, помимо намеченных им статических схем и динамических магистралей романов, есть целый ряд любопытнейших подробностей, требующих изучения. Важно изучить приемы характеристики — авторские пояснения, изображение в действии, в разговоре, в раздумьи; монолог и диалог, письмо, дневник, лирическое стихотворение (стр. 54). Изученной можно будет считать композицию романов Тургенева только тогда, когда будут все нужные параллели и с другими не романскими его композициями и с композициями его учителей, предшествующих и современных, русских и иностранных. Все это прольет в конечном итоге свет на мировоззрение писателя, на строй его творческой личности, что является задачей всех историко-литературных изучений /I, с. 172-174/.

Ю. В. Виноградов. Сюжет и архитектура романа Достоевского „Бедные люди“ в связи с вопросом о поэтике „натуральной школы“. — В кн.: Творческий путь Достоевского. Л., 1924.

„В истории литературных форм процессы эстетических взаимодействий создают объединения художественных произведений в группы, которые принято называть именем литературной школы. Понятие литературной школы таким образом, определяется не личным ее составом, не указанием на литературную физиономию включенных в нее поэтов, а выделением общих особенностей в сюжетах, архитектонике и стиле однородной цепи близких по времени объектов литературного изучения. Поэтическая индивидуальность, рассматриваемая с генетической точки зрения, обнаруживает всегда сложное сплетение и борьбу разнородных художественных форм. Поэтому она сама по



себе не укладывается в рамки той или другой школы, сосуществуя одновременно в нескольких школах или в последовательном художественном развитии своем, сближаясь то с одной, то с другой. Но всегда в сети хронологически соприкасающихся литературных данностей можно подметить формально-эстетические узлы, образующие как бы основное ядро для того или иного круга художественных произведений. И вместе с тем, для отделенной этим путем группы объектов историко-литературного анализа устанавливается та основная вершина, к которой они тяготеют, включая в себя ее эстетические элементы в сложных, индивидуально-преломленных сплетениях с другими воздействиями. Итак, понятие школы в историко-литературном изучении создается путем отвлечения однородных существенных признаков от ряда художественных произведений, хронологически смежных и тяготеющих к одному эстетическому центру" (51).

В первых двух главах работы автор определяет понятие натуральной школы на фоне эстетического восприятия современников ее и отношение ее к сентиментализму ("возврат к сентиментальным формам"). Целью работы является установление связи романа Достоевского "Бедные люди" с цепью произведений натуральной школы, к которой он был прикован современниками, и, вместе с тем, его своеобразие в этой среде (50). По словам автора, "для уяснения связи поэтики "Бедных людей" с эстетическими тенденциями натуральной школы исследователь прежде всего обязан обособить те линии натуральной школы, принципы которых Достоевский развивал или пародировал в "Бедных людях", и очертить около каждой из них круг смежных явлений, так как и они могли косвенно отразиться на индивидуальном восприятии и переработке этих литературных течений (59). Обращаясь к сюжету и архитектонике "Бедных людей", автор ставит себе три проблемы сюжетосложения в "Бедных людях":<sup>х)</sup>

1. О морфологическом составе сюжетного остова писем Ва-

---

<sup>х)</sup> В "Бедных людях" взята традиционная форма сентиментального "мещанского" романа — переписка любовников, с введением записок, излагающих Vorgeschichte одного из них, и с трагическим концом (75).

ренки Доброселовой, о генезисе их частей, о приемах превращения их в органическое целое и о телеологии этого акта.

2. О сюжетной канве писем Макара Девушкина, о ее связи с теорией сюжета натуральной школы и об ее динамическом развитии в романе.

3. О сюжетной архитектонике романа, т.е. о приемах сплетения двух сюжетных нитей, об их узлах и их разрывах (81).

В результате анализа «Бедных людей» — на фоне эволюции «натуральной» поэтики, автор приходит к следующим выводам:

I. «Необходимо отказаться от распространения названия «натуральной школы» на все жанры тридцатых и сороковых годов, тяготевшие к художественному воспроизведению «действительности», а связывать это имя лишь с группой произведений сороковых годов, произведений, которые носят неизгладимый отпечаток влияния своих образцов — сочинений Гоголя, но часто включают в себя приемы Гоголя в сложной переработке и в оригинальном синтезе со сторонними воздействиями.

2. Связанная неразрывно с своими предвестниками — «оркестром Гоголя» 30 годов и вобравшая многих из них в себя «натуральная школа» в половине сороковых годов отрекается от ряда изжитых шаблонов «гоголизма» и — в основном ядре своем — провозглашает необходимость синтеза «натуральных» форм с сентиментализмом.

3. Возврат к сентиментальным формам не был «борьбой с Гоголем» для сознания современников, напротив, представлялся им осуществлением заветов Гоголя, которых с особенною настойчивостью искали в новелле «Шинель».

4. Роман Достоевского «Бедные люди» был актом первой эстетической реализации намечавшихся у идеологов натурализма тенденций в сторону сближения гоголевских форм с сентиментальными (особенно в том преломлении, в каком возрождался сентиментализм в «филантропической» французской литературе).

5. Чрезвычайная оригинальность «Бедных людей» обусловлена многообразием приемов синтеза и смелостью, с которой

Достоевский разрушал как канон сентиментализма, так и шаблоны натурализма.

6. Яркое своеобразие этих художественных реформ обострилось тем, что «очеловеченный» титулярный советник Макар Деушкин был сделан сам литератором и испытал применимость своего стиля к разрешению самих сложных вопросов поэтики натурализма.

7. Разрешив сложнейшие проблемы поэтики 40-х годов и определив путь движения широкой литературной струи по руслу сентиментализма, роман «Бедные люди» вследствие необычайной и тонкой архитектоники писем и извилистой сложности и законченности стилистическо-композиционного рисунка — возвысился над условностью своей и над ограниченностью тех смыслов, которые вложили в него его современники (IO2-3) /I, с. 203-206/.

II. Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). — Сб. по теории поэтич. языка. Лг., 1921.

В первой главе «Стилизация-пародия» автор говорит о литературной преемственности.

«Литературная традиция представляет собой не простое усвоение или мирное ученичество, а борьбу, в которой младшее литературное течение отталкивается от старшего. Автор видит наиболее яркий тип такой борьбы со старшей литературной линией в пародии, которую он определяет, как стилизацию (т.е. сознательную установку на воспроизведение чужих литературных приемов), но с обязательным противоречием (неувязкой) между этими приемами и планом самого произведения. Останавливаясь на зависимости стиля Достоевского от Гоголя, Тынянов обнаруживает в нем как элементы стилизации, так и элементы пародии. Последнее объясняется двойственным отношением Достоевского к Гоголю, у которого тот не только учился, но и сознательно желал преодолеть его. Одним из важных пунктов борьбы Достоевского с Гоголем являлись «типы». Основной прием Гоголя — прием маски, т.е. такое построение произведения, в котором сперва дается внешнее, конкретное представление о герое, в виде зрительного или звукового об-

раза (описание внешности, характерное наименование), а затем из этой "маски" развивается как характер лица, так даже и сюжет повествования. Достоевский строил свои характеры на контрастах. Пользуясь Гоголевским приемом "масок", он углубляет эти приемы контрастностью. Во второй части работы — "Фома Опискин" и "Переписка с друзьями" автор представляет "Село Степанчиково", как пародию на Гоголя эпохи "Переписки с друзьями" /I, с. 212-213/.

12. В. Виноградов. О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи). — "Литературная мысль". Альманах 1. 1922.

Автор дает следующее определение символики: "Символика — та глава поэтической стилистики, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность; определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнездам с семасиологической и эфонической точек зрения" (стр. 91).

Во введении автором дается обобщенная характеристика стиля А. Ахматовой, как одного из поэтов, "у которых объем поэтического языкового сознания узок чрезвычайно. Обреченные в узком кругу привычных символов объективировать все содержание своего поэтического сознания, эти поэты научаются ощущать очарование слов-нищих, износивших свой образный ореол в языке обыденном"... "Новыми формами композиции они обостряют "свежесть слов" и преодолевают их однообразное мелькание" (стр. 91). Желание оправдать такую характеристику приводит автора, относящего всю область поэтической стилистики к лингвистике, к постановке двух задач: "1) На анализе некоторых символических рядов показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы; 2) описать своеобразие ее стиля в сфере композиционной организации простейших синтаксических групп" (стр. 92). "Предлагаемая статья, — говорит дальше автор, — попытка осветить первую проблему. Материалом будут



служить лишь три семантических сферы, каждая из которых ядром своим имеет слово, обремененное роями ассоциаций в сознании Ахматовой и необычайно острое по своим эмоциональным эффектам. Слова эти женскому типу эмоционального мышления особенно близкие, — вот: песня, молитва и любовь" (стр. 92).

В главе I, указав, что «явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой» (стр. 94), — автор выдвигает положение: «Для поэзии Ахматовой характерно то, что лица и явления в мире ее грез становятся в позу поэтических, и при этом — явления аккомпанируют внутренней речи героини», подтверждая его анализом клубка словесных ассоциаций, собравшегося вокруг символа — «песня».

Из сети символов и образов, ассоциативно сросшихся с «песней», отмечается прежде всего образ птицы, а затем целый ряд метафор и эпитетов, наиболее характерных для языкового поэтического сознания Ахматовой, которые вносят разнообразие в характер апперцепируемых и словесно объективируемых отрывков ее поэтических видений (стр. 102). «Образ традиционный (стихи-песня, поэтесса-птица), оживая в сознании Ахматовой, влечет за собою многочисленную рать слов из сродной сферы представлений. Происходит своеобразная перегруппировка символов, которые получают новое эмоциональное и образное содержание в зависимости от своего функционального отношения к основному образу. В иных случаях — в силу своей привычности, они бессознательно начинают внедряться в соединения символов, ведущие к иным роям ассоциаций. Всеми этими средствами осуществляется движение старых слов и словосочетаний по пути к обновлению их образного ореола и оживлению аффективной силы» (стр. 106).

В главе II автор отмечает, что «общее представление о песне, как субстанциальной основе души героини, в творчестве Ахматовой постепенно расчленяется. Из синкретического

облика песни выступают, как наиболее характерные, два ее разряда: песни-частушки и песни-молитвы" (стр. 106-107). В дальнейшем автор показывает, как форма молитвы вместе с церковно-библейской символикой начинает "тонкими, скупыми струями мелькать в стиле "Вечера" и "Четок", вливаясь широкой волной в стиль "Белой стай". "Ветхие книги" становятся источником вдохновения: из них черпаются символы, которые выдвигаются, как один из основных факторов художественной организации" (стр. 109). Стихотворения нередко переходят в молитву. "Молитва", "молить", "молиться" теперь делаются любимыми словами героини, соперничая с "песнями" (ibid.). "На этой основе создается эпитет "богомольный" (стр. 109). "Жизнь рисуется поэтессе теперь, как молитва" (стр. 110). Далее описываются приемы художественного оформления созерцания природы, изменившиеся с осложнением "песен" "молитвами", а также устанавливаются и подвергаются анализу все вступившие в поэтическое сознание новые символы и связанные с ними в процессе стилизации новые круги представлений и образов, примыкающие к основной семантической сфере. Изложенное приводит автора к выводу: "В языковом сознании, в котором церковно-религиозные представления оказываются одной из основных стихий, организующих словосочетания, неизбежно образуется запас словесных формул, в готовом виде воспринятых из церковно-библейского круга. Они не только придают стилю торжественно архаизирующий характер, но, часто заполняя целиком синтаксическую рамку предложения, исключают столкновение в пределах ее разных семантических рядов и, следовательно, возникновение новых метафор..."

"Понятно, что в стиле Ахматовой обращение к религиозно-христианской символике могло только поддержать то отсутствие метафорической пестроты, которым характеризовались уже первые ее стихотворения, а не разрушить ее. Причины, которыми обусловлен вообще такой характер стиля Ахматовой, легче и удобнее всего вскрыть после анализа третьего символического ряда, вокруг слова "любовь" группирующегося" (стр. 122).

Глава III состоит из анализа третьей семантической сферы в сознании поэтессы — символа «любви» и связанных с ним ассоциацией. Этот анализ приводит автора к выводу: «И здесь, отправляясь от этого символа в определенную сторону, словесные ассоциации замыкаются в одном узком семантическом кругу, приводя в движение в его пределах наибольшее количество символов. Однако, символика любви, подтверждая сделанные при описании символики песен и молитв наблюдения над характером словесных сплетений в поэзии Ахматовой, дает основания и для некоторых других общих стилистических выводов. Прежде всего — она дает типический пример того, как развитие доминирующего в поэтическом сознании словесного ряда может определить общую канву фабулярного узора и характер излюбленных сюжетных схем. С этой точки зрения, в высшей степени любопытно, что даже выходя за пределы любовной лирики, Ахматова пользуется теми же образами и формами, которые создались на ее почве» (стр. 134).

В заключении статьи В. Виноградов, оправдывая анализ «индивидуально-поэтического говора Ахматовой», как центра, к которому тяготеют говоры находящихся под ее художественным влиянием писателей (Ахматовская школа) (стр. 136), описывает тип языкового сознания поэтессы и характер ее стиля: «Для нее характерно, — говорит автор, — что в языковом сознании поэтессы действенным является лишь очень ограниченное количество семантических сфер, которые при этом находятся как бы в движении по вертикальному разрезу, постепенно одна другой уступая организующую вершину. Остальной языковой материал служит способом синтаксического оформления, которое замыкает слова, передающие господствующие представления, в рамки предложений. Быть может, этим обусловлено и тяготение Ахматовой к первичным схемам разговорного языка. Но зато в сознании Ахматовой в пределах семантических сфер, являющихся организующими факторами ее стиля, мобилизуется большинство словесных рядов, быть может, даже все символы, которые потенциально и для предполагаемого среднего, коллективного интеллигентского языкового

сознания хранят в себе тенденцию к заполнению этих сфер.

Таким образом, стиль Ахматовой определяется принадлежностью ее к такому типу языкового сознания, который характеризуется тяготением к символике немногих семантических рядов, но зато и интенсивным их использованием. Узость объема языкового сознания и плотность его, если можно так выразиться, — вот характерные черты ее стиля. В зависимости от этого находится, конечно, и отсутствие в нем метафорической пестроты. Символические ряды, вращаясь в узком кругу, образованном сцеплением нескольких сфер представлений, не могут сталкиваться часто" (стр. 137) /I, с. 234-239/.



В основе формальный метод прост. Возвращение к мастерству. Самое замечательное в нем то, что он не отрицает идейного содержания искусства, но считает так называемое содержание одним из явлений формы. Мысль так же противопоставляется мысли, как слово слову, образ образу.

В. Шкловский

Говоря о формальном методе и его эволюции, надо все время иметь в виду, что многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противоположения.

Б. Эйхенбаум

Это название было боевым лозунгом в момент выступления группы <...> и потому оно претендует на уважение, которое мы питаем к знаменам, побывавшим в битвах. Но поскольку своей односторонностью оно наносит урон самому делу — особенно в глазах нашей общественности <...> необходимо демаскировать его как всего-навсего слово, нужно показать, что, даже в то время, когда оно принималось за формулировку программы, действительному положению вещей оно не соответствовало.

Я. Мукаржовский

## ОПРЕДЕЛЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ОСНОВНЫХ ПОНЯТИЙ

(материалы к словарю)

Составление словаря языка научного направления, особенно в такой области знания как литературоведение (ввиду его некумулятивного и неинтегрированного характера) – важная и достаточно сложная задача. В этом отношении составление словаря языка научного направления, которое представлено в данной книге, может быть, является особенно актуальным, т.к. многие из введенных им терминов имели новаторский характер, большая часть их эволюционировала в работах самих представителей этого направления, было развито и уточнено, что не всегда замечалось современниками и позднейшими критиками. Однако, приводимая ниже подборка ставит гораздо более скромные цели – помочь студенту разобраться в терминологическом аппарате. Более серьезная задача в рамках небольшого объема словаря решена быть не может. В наш словарь мы включили как определения, которые были даны самими представителями формального метода, так и их ближайшего окружения. Чтобы можно было проследить дальнейшую судьбу того или иного термина, мы сочли возможным ввести некоторые определения, которые были даны непосредственными продолжателями этого научного направления – представителями Пражского лингвистического кружка. Однако, все это не означает, что мы претендуем на сколько-нибудь полный словарь формального метода; его подсобный характер достаточно очевиден.

Формалисты много и, пожалуй, впервые в истории литературоведения специально занимались вопросами терминологии. Однако, это не очень облегчает задачу составления словаря научного языка этого направления, поскольку исключительно трудным оказывается выделение вокабул – если для отдельных простых понятий сделать это относительно легко, то для наиболее существенных – достаточно трудно. Сами дефиниции во многом носят комплексный характер, и для объяснения отдельных ключевых терминов в словаре пришлось бы повторять опре-

деления. Небольшой объем предлагаемой хрестоматии и ее учебный характер заставляют отодвинуть эту задачу на будущее.

В настоящем издании мы остановились на принципе тематической группировки понятий, объединив их в пять больших рубрик. В сложных многоаспектных рубриках нам представилось необходимым ввести дополнительные подразделения. Для удобства пользования словарем "скрытые" термины, которые входят в состав более широких определений или находятся не в своей рубрике, мы вынесли в предметный указатель. Таким образом, разыскивая интересующее определение, надо обращаться к самой рубрике и предметному указателю, который поможет обнаружить термин или определение, если оно по каким-либо причинам находится в другой рубрике в составе другого определения.

В сам корпус словаря мы старались включить преимущественно определения, отсутствующие в тексте статей, публикуемых в хрестоматии. В этом отношении словарик существенно дополняет текст самой хрестоматии, прежде всего, за счет включения материалов Ю.Н. Тынянова, В.В. Виноградова, С.И. Бернштейна, Л.Я. Гинзбург и др. Тематико-гнездовое расположение материала позволяет, на наш взгляд, пользоваться настоящей подборкой и в еще одном плане — читать ее подряд. Тематическое построение словарика дает возможность получить представление об основных понятиях, увидеть различие в подходе отдельных исследователей (поскольку определения приводятся в виде авторских цитат), в некоторых случаях и дальнейшее развитие понятия; для этого в конец каждой рубрики мы поместили определения тех же понятий в концепции Пражского лингвистического кружка как непосредственного продолжателя формального метода. Работы представителей ПЛК, а также А.Н. Веселовского, как предшественника в разработке теории мотивов, отмечены в нумерации буквой а. (Например, 169 а. Мукаржовский; цифры обозначают страницу).

Несколько слов о характере подачи материала. Как правило, мы стараемся прямо следовать тексту приводимых определений. К купюрам, отмеченным ломанными скобками, мы прибегали по необходимости, хотя и достаточно часто.

ОСНОВНЫЕ РУБРИКИ СЛОВАРЯ  
(в скобках указаны номера определений)

- I. МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ (I-13)
- II. КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (14-34)
- III. КОНЦЕПЦИЯ МАТЕРИАЛА ЛИТЕРАТУРЫ (35-88)
  - материал: общие свойства поэзии и прозы (35-46)
  - материал: вопросы семантики (47-59)
  - материал: экстремальные явления литературы (60-64)
  - материал: прагматика (65-68)
  - материал: концепция формы (69-78)
  - материал: дальнейшее развитие концепции в ПЛК (79-89)
- IV. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ АНАЛИЗА (90-150)
  - функция (90-98)
  - доминанта (100-106)
  - остранение (106-110)
  - установка (111-116)
  - автоматизация (117-120)
  - прием (121-124)
  - мотивировка (125-134)
  - мотив (135-139)
  - сюжет (140-144)
  - образ (145-148)
  - эквивалент (149)
- V. КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ
  - общие черты (151-162)
  - литературное сознание эпохи (163-167)
  - литературная школа (168-169)



## І. МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

І. „Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем, до сих пор историки литературы преимущественно уподобляются полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу. — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин" (Якобсон, Новейшая, II).

2. „Ни Тынников, ни Шкловский, ни Мукаржовский, ни я не провозглашаем замкнутость искусства, а показываем, что искусство является частью социального здания, элементом, связанным с другими элементами, элементом изменчивым, потому что мы постоянно наблюдаем диалектику в отношении искусства к остальным участкам социальной структуры. То, что мы подчеркиваем, — это не сепаратизм искусства, а автономность эстетической функции" (Якобсон, Что такое поэзия).

3. „Филология, строго говоря, не есть особая наука, — это только особый метод, основанный на критике и интерпретации. Но есть, очевидно, в предмете каждой из филологических дисциплин нечто, что делает для нее необходимым пользоваться как раз филологическим методом и что дает таким образом возможность говорить о филологии если не как об отдельной науке, то как об энциклопедии наук. Это „нечто" заключается в том, что каждая из филологических дисциплин изучает свой предмет в истории. Филолог всегда историк, и только во вторую очередь мы спрашиваем, какой историей он занимается, — историей права, историей языка или историей личной жизни. В целом таким образом у филоло-

гии все-таки один предмет — история, т.е. тот всеобъемлющий, связный контекст, из которого мы только и извлекаем наши отдельные частные истории, никогда не теряющие общности своего происхождения. <...> Отсюда понятны становятся обычные затруднения, которые возникают у теоретика всякий раз, когда он пытается провести железную черту между отдельными филологическими проблемами и отгородить каменной стеной предмет одной филологической науки от предмета соседней" (Винокур, Биография, с. 71-72).

4. "Принципиальные различия между учением о композиционных системах речевых форм и учением о структурах художественно-словесных единств полагают резкую грань между двумя отделами науки о речи литературных произведений" (Виноградов, К построению, I2).

5. "Учение о системах связей и соотношений речевых форм, — конечно, еще только "морфология". Но лишь через нее можно подняться на следующую ступень — к "учению о структурах". Тут — иной подход: от единого целостного смысла художественного произведения, как "символа", — к семантике "его символических единиц" — в сложных формах их структурных объединений. Типы художественных единств и типы "символических" преобразований — предмет установки. И лишь за этой ступенью лежит теория поэтического языка" (Виноградов, К построению, 24).

6. "Наука о речи литературно-художественных произведений — лишь ступень к науке о поэтическом языке или о художественных формах речи. Поэтическая речь — искомая величина, речь художественных произведений — данность. И только через исследование приемов словесной организации литературных произведений можно приблизиться к раскрытию поэтических форм языка вообще, чтобы замкнуть принципиальное выяснение их природы в особую дисциплину о поэтической речи" (Виноградов, К построению, II).

7. "В поэтике исключительный интерес к звуковым средствам лирики, например, или к одной только поэтической семантике

(безотносительно к звуковому составу ее) не приведет к построению теории ее, а останутся лишь анализаторскими опытами" (Ларин, О лирике, 78-79).

8. "Раз факторы художественного произведения не могут быть выделены путем механического рассечения, — стало быть, единственный способ установить их сводится к определению точек зрения, какие допускаются или, точнее, вызываются данным предметом. Совокупность требуемых предметом точек зрения определит его структуру. Такое расчленение не разрывает объект на разрозненные части, но учитывает его целостность. Аспекты, которые обнаружатся в результате такой обработки, и явятся факторами структуры. При структурном членении понятия, соответствующего материальному предмету, характерным для факторов единой структуры окажется тождество их материального субстрата. Говоря о точках зрения, как факторах структуры объекта, нельзя забывать о том, что и самый объект создается точкой зрения: "Повесть временных лет" как исторический источник, как литературное произведение и как памятник языка — это три различных объекта" (Бернштейн, Эстетические, 28).

9. "Слова "жанр" и "направление" имеют двойное значение. <...> При типологическом изучении жанра определение его задается априорно. Можно говорить о трагедии и комедии вообще, равно как можно говорить о "романтизме вообще" и "классицизме вообще", о лирике "говорной" и лирике "напевной" и т.п., прослеживая намеченные явления от Гомера до Маяковского. Но в таком случае заранее надо условиться о том, что такое трагедия и комедия, что такое классический и романтический и т.п. Это будут отвлеченные, теоретические, служебные понятия (в большинстве случаев антиномические), — и от исследователя их вводящего, можно требовать только, чтобы они захватывали существенные признаки и облегчали интерпретацию конкретного материала. Иное дело при историческом анализе. Здесь жанр определяется историческими своими границами, и только сознание современников может безошибочно

засвидетельствовать принадлежность конкретного произведения к тому или иному жанру. Жанр и направление предстают исследователю как заданное определенными границами поле изучения, — и черты, характеризующие жанр, определяются путем отборочного описания явлений, попадающих в границы жанра. В этом понимании жанр есть не отвлеченная научная категория, а живая историческая формация, — реальная категория, на которую ориентируются составляющие жанр конкретного произведения. Можно считать одинаково законным оба подхода к литературным фактам, но необходимо строго дифференцировать типологическое изучение от исторического. Смешение этих двух понятий может сильно скомпрометировать самое тщательное исследование" (Томашевский, Французская, 60).

Ю. "Эпоха работ, в которых стих является лишь материалом для иллюстрации общих принципов, уже прошла. Принципов у нас теперь уже больше, чем наблюдений над материалом, и пора эти принципы начать проверять — испытывать самим материалом" (Томашевский, Стих, 17).

II. "Поэтому-то и весело работать над стихом, что в этой области почти все — спорно" (Томашевский, Стих, 23).

12. "Когда мы говорим об идеологической критике, т.е. о критике с господствующим критерием не эстетического, но общественного или философского порядка, то это не значит, чтобы мы не предполагали в ней и чисто литературного смысла. Во-первых, каждый метод рассмотрения словесного материала, независимо от степени его литературной сознательности, обязательно является одним из тех исторически-характерных факторов, совокупность которых образует литературный фон эпохи. Во-вторых, и идеологическая критика всегда имеет свою поэтику, но только менее практическую, более суммарную и с большим трудом поддающуюся расшифровке" (Гинзбург, Из литературной, 87).

13 а. "Исследователь должен избегать эгоцентризма, то есть анализа и оценки поэтических явлений прошлого или поэтических явлений других народов с точки зрения своих собствен-



ных поэтических навыков и художественных норм, привитых ему воспитанием. <...> Для каждой эпохи нужно иметь ясную, присущую ей классификацию специальных поэтических функций, то есть перечень поэтических жанров" (Тезисы, 31).

## II. КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

14. «Определения литературы, оперирующие с ее основными чертами, наталкиваются на живой литературный факт. Тогда как твердое определение литературы делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое литературный факт" (Тынянов, Факт, 8-9).

15. «Вещами художественными же, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались, как художественные" (Шкловский, Проза, 6).

16. «Мир, данный сразу с точки зрения разных диалектов, из которых творческой волей художника конструируется одна стилистическая система, — это мир сложных разноплоскостных отражений, это не «объектный» мир, непосредственно ощущаемый за словом, а мир в лучах внутренних поэтических форм. Писатель влечет за собой цепь чужих языковых сознаний, ряд рассказчиков, которые комбинируют новые системы сказа из книжных, архаических элементов, как в «Запечатленном ангеле» Лескова, или из разговорно-диалектических, как в новеллах Л. Леонова, Бабеля, Огнева и т.п..<...> Стилистическое движение замкнуто в узкой сфере языкового сознания, закрепоченного условиями представляемого социального быта. Между тем сказ, идущий от авторского «я», свободен. Писательское «я» — не имя, а местоимение. Следовательно, под ним можно скрыть что угодно. Оно в состоянии покрыть формы речи, скомбинированные из конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов. Целостная психология — писателю тоже лишнее бремя. За художником всегда признавалось широ-

кое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски. Для этого ему нужно лишь большое разнородное языковое хозяйство" (Виноградов, Сказ, 38-39).

17. "Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов" (Шкловский, Проза, 162).

18. "Нужно заранее условиться в том, что литературное произведение является системой, и системой является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. Вопрос о роли соседних рядов в литературной эволюции этим не отменяется, а, напротив, ставится. Прodelать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т.д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов, как рабочая гипотеза, в известных пределах допустима, но что все эти элементы соотнесены между собой и находятся во взаимодействии" (Тынянов, Эволюция, 33).

19. "Художественное произведение обладает признаком целостности в такой мере, что не допускает реального расчленения на части или элементы. Какую бы систему эстетических понятий мы ни установили, всегда окажется, что соответствующие им материальные феномены не могут быть отделены друг от друга как элементы, из которых слагается художественное целое: в художественном произведении имеем дело не с элементами, а с факторами, и каждая частица использованной в нем материи сосредоточивает на себе их взаимодействие" (Бернштейн, Эстетические, 27).

20. "В литературном произведении, как художественном единстве, реализованы те потенции, которые присущи одному или нескольким типам речи, - в разных формах их взаимодействия.

Но из этого словесного запаса часто извлекаются лишь средства для разрешения проблем, идущих в литературу от смежных искусств, с которыми под влиянием тех или иных условий — словесное искусство вступает в соприкосновение" (Виноградов, К построению, 10).

21. "Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а разворачивающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции" (Тынянов, Проблема, 28).

22. "Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его функция по отношению ко всей системе. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты" (Тынянов, Ода, 102).

23. "Каждое произведение искусства представляет сложное взаимодействие многих факторов; следовательно, задачей исследования является определение специфического характера этого взаимодействия" (Тынянов, Проблема, 32-33).

24. "Конструктивный принцип познается не в максимуме условий, дающих его, а в минимуме; ибо, очевидно, эти минимальные условия наиболее связаны с данной конструкцией, — и, стало быть, в них мы должны искать ответа относительно специфического характера конструкции. Насколько нам важен конструктивный момент и насколько понятие его не совпадает с понятием системы, в которой он применен, явствует из того факта, что эта система может быть чрезмерной. Простейший пример — случайная рифма" (Тынянов, Проблема, 37).

25. "Природа слова, как носителя определенного условного значения, неизбежно привносит в словесно-художественное про-

изведение предметное содержание, которое обнаруживается как сюжет, фабула, более или менее независимая от словесного материала. Структура этого фактора аналогична структуре художественного произведения: в нем находим материал – известный комплекс значений, учитываемых как таковые, а не в составе слов; далее – композицию и эмоциональную окраску. <...> Композицию мы определили как художественную форму в аспекте организованности, упорядоченности, и в отвлечении от материала и эмоциональной окраски. Структура эстетического объекта, как уже сказано, отличается динамическим характером, и композиция, воплощая данную в нем динамику – различно направленных беспредметных эмоций, сводится к смене элементарных чувств напряжения и разрядки. Из сказанного явствует центральная роль композиции в структуре художественного произведения; материал – только неизбежный субстрат композиционной организации; эмоциональная окраска – только неизбежный придаток материала, с одной стороны, и композиции, как организации эмоциональных элементов, с другой" (Бернштейн, Эстетические, 33–34).

26. "Композиция художественных произведений в плоскости временных искусств представляет собой некоторый динамический поток, некоторый образ движения. <...> Очевидно, что композиционный анализ стихотворения должен установить, на какие части расчленяется стихотворение, какую роль играют в его членении отдельные факторы материала (фонетические, синтаксические, семантические), каковы способы разграничения частей и их объединения в художественное целое. Но на первом плане неизменно должен стоять вопрос о динамике стихотворения, о воплощенной в нем смене чувств напряжения и разрядки" (Бернштейн, Эстетические, 35–36).

27. "Художественное произведение есть прежде всего знак. Знак есть предмет, служащий для сознания заместителем какой-либо системы представлений, которая является его значением. Сущность обозначения состоит в замене иррационального, зыбкого, сложного – рациональным, устойчивым,



простым. Поэтому знак всегда есть чувственная данность. Стало быть, являясь знаком, художественное произведение должно обладать чувственным субстратом, который, в согласии с общепринятой терминологией, назовем **м а т е р и а л о м**. Материал в художественном произведении служит только субстратом, на котором осуществляется некоторая организация, обычно называемая художественной **ф о р м о й** <...>. **М а т е р и а л и ф о р м а** — вот две основные точки зрения, диктуемые определением художественного произведения, — основные факторы художественной структуры" (Бернштейн, Эстетические, 28-29).

28. „Мы рассматриваем художественное произведение как выразительную систему *sui generis* — как внешний знак эмоционально-динамической системы внечувственных элементов, сводящихся к беспредметным эмоциям. Известное содержание, иррациональное по отношению к языку (поскольку речь идет о языке вне эстетической функции), составляющее эстетический объект (объект эстетического восприятия и эстетической оценки), дано посредством внешнего знака — художественного произведения — и на основании этого знака воссоздается в восприятии. Такое синтезирование содержания, иначе говоря — функционирование художественного произведения в качестве знака, обусловлено его структурой. Описание этой структуры в ее общих признаках и отдельных типах в пределах данного искусства и составляет задачу частной эстетики. Сказанным определяется и метод изучения художественного произведения: чувственная данность изучается как выразительное средство — т.е. постольку, поскольку она служит средством для воссоздания эстетического объекта" (Бернштейн, Эстетические, 27).

29. „Мы получили в итоге членения понятия художественной структуры три основных фактора — материал, композицию и эмоциональную окраску" (Бернштейн, Эстетические, 29).

30 а. „Поэтическое произведение — это функциональная структура, и различные элементы ее не могут быть поняты вне связи с целым. Элементы объективно тождественные могут приобре-

тать в различных структурах совершенно различные функции" (Тезисы, 29).

31 а. «Поэтическое произведение образует структуру, то есть целое, различные составные элементы которого приобретают однозначный смысл только в связи с прочими элементами, так что все целое оказывается нерасчленимым и тем самым динамичным в том смысле, что все элементы функционируют в нем не как мертвый строительный материал, а как силы, действующие друг на друга и зачастую в противоположном направлении. Именно поэтому невозможно говорить о языке поэтического произведения, не учитывая сюжет этого последнего, или анализировать поэтическую структуру стихотворения, игнорируя его композицию" (Тезисы, Вахек, 163).

32 а. «Взаимоотношение актуализированных и неактуализированных компонентов поэтического произведения составляет структуру произведения, которая является динамичной по своей природе (включая конвергенцию и дивергенцию), а также нечленимой как факт художественный, ибо каждый ее элемент приобретает значение только в своем отношении к целому" (Мукаржовский, Литературный, 413).

33 а. «Художественное произведение не только знак, но и вещь, непосредственно воздействующая на духовную жизнь человека, вызывающая прямую или стихийную заинтересованность и проникающая своим воздействием в глубочайшие слои личности воспринимающего. Именно как вещь произведение способно воздействовать на общечеловеческое в человеке, тогда как в своем знаковом аспекте оно в конечном счете всегда апеллирует к тому, что в человеке обусловлено социальными факторами и эпохой. Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность — как вещь. <...> Преднамеренность и непреднамеренность — явления семантические, а не психологические: суть их — объединение произведения в некое значащее целое и нарушение этого единства. Поэтому подлинный структурный анализ художественного произведения носит семантический характер, причем семантический разбор затра-

гивает все компоненты произведения, как "содержательные", так и "формальные". Нельзя обращать внимание только на тенденцию к объединению отдельных элементов произведения в общем значении; нужно видеть и противоположную тенденцию, ведущую к нарушению смыслового единства произведения" (Мукаржовский, Преднамеренное, 191-192).

34 а. "Эстетические оценки в искусстве, естественно, занимают самое высокое положение в иерархии оценок, содержащихся в произведении, тогда как за пределами искусства их положение является неустойчивым и, как правило, зависимым. Кроме того, в искусстве мы оцениваем каждый элемент под углом зрения его отношения к структуре данного произведения, при этом мерилom оценки в каждом конкретном случае является функция элемента в такой структуре" (Мукаржовский, Литературный, 415-416).

### III. КОНЦЕПЦИИ МАТЕРИАЛА ЛИТЕРАТУРЫ

#### МАТЕРИАЛ: ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ

35. "Литература есть речевая конструкция, ощущаемая, именно, как конструкция, т.е. литература есть динамическая речевая конструкция" (Тынянов, Факт, 14).

36. "Поэзия есть язык в его эстетической функции" (Якобсон, Новейшая, II).

37. "Художественная проза, заявленная, как речь, создаваемая в порядке говорения, отлична по характеру своей языковой интерпретации от объективно данной письменной речи" (Виноградов, Сказ, 35).

38. "В языках эмоциональном и поэтическом языковые представления (как фонетические, так и семантические) сосредоточивают на себе большее внимание, связь между звуковой стороной и значением тесней, интимней, и язык в силу этого революционной, поскольку привычные ассоциации по смежности отходят

на задний план. Ср. например, богатую фонетическими и словообразовательными изменениями жизнь слов-воззваний, а отсюда и собственных имен лиц вообще. На этом исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков. Если в первом аффект диктует законы словесной массе, если именно "буйность" пора волнения взрывает трубу периода", то поэзия, которая есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение, управляется так сказать имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания, как индифферентна, согласно формулировке Сарана, деловая, точней предметная *sachliche* проза в отношении примерно ритма" (Якобсон, Новейшая, 10).

39. "Деформация звука ролью значения – конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания – конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов – движущий фактор и прозы и поэзии" (Тынянов, О композиции, 125).

40. "Основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов, в том, что целый ряд случайных смысловых разрешений заменен чисто формальным геометрическим разрешением; происходит как бы метризация приемов" (Шкловский, За 40 лет, 97).

41. "Эстетическая ошутимость создается рядом разностей, путем создания специальной манеры говорить, обращения внимания на эту манеру. Путем остранения одного действия другим действием" (Шкловский, За 40 лет, 46).

42. "Движение словесных рядов, не сдерживаемое логическим руководством, с скачками и обрывами, надоедливые повторения одних и тех же слов, постоянные обмолвки, дефектные образования, имитирующие разные формы расстройств речевой функции – все это используется, как материал для эстетической игры" (Виноградов, Сказ, 37).

43. "Основным признаком стихотворной речи является то, что



звукоречь организуется по звуковому заданию. Выражаясь точнее: звуковое задание в стихах доминирует над смысловым" (Томашевский, Русское, 8).

44. <Переписывая верлибр прозой - И.Ч.>, мы разрушаем единство стихового ряда; вместе с единством рушится, однако, и другой признак - те тесные связи, в которые стиховое единство приводит объединенные в нем слова, - рушится теснота стихового ряда. А объективным признаком стихового ритма и является именно единство и теснота ряда; оба признака находятся в тесной связи друг с другом: понятие тесноты уже предполагает наличие понятия единства; но и единство находится в зависимости от тесноты рядов речевого материала; вот почему количественное содержание стихового ряда ограничено: единство, количественно слишком широкое, либо теряет свои границы, либо само разлагается на единства, то есть перестает быть в обоих случаях единством. Но оба эти признака - единство и теснота стихового ряда - создают третий его отличительный признак - динамизацию речевого материала. Единый и тесный речевой ряд здесь более объединен и более теснен, чем в разговорной речи; будучи разворачиваемым, стихотворение обязательно выделяет стиховую единицу <...>. В случае системного стиха, следовательно, мы имеем динамизацию слов <...>, в случае же *vers libre* мы обычно имеем динамизацию групп. <...> Система взаимодействия между тенденциями стихового ряда и тенденциями грамматического единства, стиховой строфы и грамматического целого, слова речевого и слова метрического - приобретает решающую роль. Слово оказывается компромиссом, результантой двух рядов; такой же результатной оказывается и предложение. В итоге - слово оказывается затрудненным, речевой процесс сукцессивным" (Тынянов, Проблема, 66-68).

45. "Ритмическими факторами являются: 1) фактор единства стихового ряда; 2) фактор тесноты его; 3) фактор динамизации речевого материала и 4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе" (Тынянов, Проблема, 76).

46. «Кадр – такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. (Примечание: Я употребляю здесь и всюду ходовое слово "кадр" в смысле: кусок, объединенный одним и тем же ракурсом, светом. Фактический кадр-клетка будет в отношении кадра-куска то же, что стиховая стопа по отношению к строке. Понятие стопы в стихе – скорее учебное и, во всяком случае, уместное только по отношению к немногим метрическим системам, и новейшая теория стиха имеет дело со строкой, как с метрическим рядом, а не со стопой, как со схемой. Собственно, в теории фильма техническое понятие кадра-клетки и не существенно; оно сполна подменяется вопросом о длине кадра-куска). В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи – становятся в стихах необычайно заметны, значимы" (Тынянов, Кино, 70).

#### МАТЕРИАЛ: ВОПРОСЫ СЕМАНТИКИ

47. «В слове есть неравноправные моменты, в зависимости от его функций; один момент может быть выдвинут за счет остальных, отчего эти остальные деформируются, а иногда низводятся до степени нейтрального реквизита" (Тынянов, Проблема, 25).

48. «Слово поэзии, являясь членом сразу двух рядов, – сукцессивно. "Развертывание материала" (термин В. Шкловского) в поэзии также идет сукцессивным путем, и здесь образ – своим отрывом от предметности и возникновением колеблющихся признаков за счет основного признака, этим моментом семантического усложнения, – является специфической формой развертывания стихового материала" (Тынянов, Проблема, 169–170).

49. «Материалом в поэзии служит слово – прежде всего как единство языкового знака и значения. <...> Слово как мате-

риал поэзии, есть слово, наделенное фонетическими (и в том числе акцентными), морфологическими, синтактическими, лексикологическими и семантическими признаками" (Бернштейн, Эстетические, 30).

50. "На факте же эквивалентов текста можно убедиться, что отправляться от слова как единого нераздельного элемента словесного искусства – относиться к нему как "кирпичу, из которого строится здание", не приходится. Этот элемент разложим на гораздо более тонкие "словесные элементы" (Тынянов, Проблема, 61).

51. "В речи художественных произведений выступают формы сложного смешения конструкций, где пересекаются принципы устного и письменного речеведения, с одной стороны, монологических объединений и диалогических сцеплений, с другой стороны, приемов стихового или прозаического построения, с третьей. Разнообразие взаимодействий <...> нуждается прежде всего в классификации. Разграничение видов монолога и диалога, внедрение этих конструкций в другую плоскость языковой дифференциации между стихом и прозой, уяснение принципов соотношения между формами стиховой и "нестиховой" речи – вот первичные критерии этой классификации. <...> Ведь язык предстоит всякому художнику в двух основных своих проявлениях. Прежде всего – это сфера осмысленных звучаний, приспособленная к обнаружению "духа". <...> Это – говорение в широком смысле этого слова. И в другом аспекте созерцается язык, как символическая система выражения, которая хранит заложенные в символах заряды экспрессивных объявлений, в синтактике движущегося словесного ряда – формы эмоционального "интонирования", но которая все же до предела абстрагирована от конкретной обстановки звучания и от связи с другими областями духовного раскрытия, например, мимики, жеста, пластических движений" (Виноградов, К построению, 12-13).

52. "Как ритмическое членение есть очевидная и общепризнанная основа знаковой стороны лирики, так кратность, осложненность – существенный признак ее семантической стороны. Дву-

смысленность и многосмысленность, нетерпимые и избегаемые в практической разговорной речи, эстетически утилизируются, выискиваются поэтами. Метафора именно как двоезначимость (одновременное представление двух значений) необходима в лирической речи. <...> Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эффекты; эти ряды значений не равно отчетливы и не одинаково постоянны" (Ларин, О лирике, 66).

53. "Можно найти характеристику лирики и в ее речевых, знаковых свойствах (здесь имеются в виду ритм, рифма, звукопись, мелодика), и в постоянных тематических элементах. Знаково-речевые элементы лирики всецело обусловлены (в своей функциональной противопоставленности и качественном сродстве) свойствами внепоэтического языка данной культуры. Это самый очевидный и неисчерпаемый пример громадной зависимости искусства от традиционной стихии" (Ларин, О лирике, 84).

54. "Можно считать всеобщим и постоянным свойством лирики в мировой литературе – семантическую осложненность. Очень разнообразные средства служат к ее осуществлению: выбор многозначных "слов", плеонастическое соединение сходнозначных (синонимичных) речевых комплексов, сопоставление сходнозвучных (омонимичных) "слов", изломистость речи, чисто семантические контрасты, известные композиционные приемы; наконец, смысловая многорядность вызывается иногда и без знаковых экспонентов – творческой функцией лирической пьесы, то есть ее противопоставленностью литературной традиции. Семантика лирической пьесы не хаотична, а так же рационально, строго организована, как и ее знаковый состав. Понимание поэзии всецело предугазано: 1) традицией, 2) ожиданием новизны, 3) словесной связью ("контекстом"), 4) композиционными речевыми ходами" (Ларин, О лирике, 100).

55. "Семантика произносимой речи в значительной степени обусловлена факторами, лежащими вне словесного ряда" (Виноградов, Сказ, 192).

56. "Как предугазаны пути разгадки многозначимой лирической



речи? Более всего – традиционной условностью словоупотребления и вообще поэтического стиля; затем – контекстом (обязательной знаменательностью данной совокупности речевых элементов, взаимодействием слов); наконец – в несколько меньшей мере – ожиданием новизны, устремлением мысли к тем возможным способам представления, какие противостоят привычному, известному; иначе говоря, третий момент действует неразлучно с первым, мы разделяем их лишь в теории. Без новизны – и знаковой и семантической – нет ощущения поэтической ответственности речи" (Ларин, 0 лирике, 67).

57. "Если условием лирического впечатления признать смысловое эхо (семантическую осложненность), то надо предполагать какие-то словесные возбудители такого эффекта. Одним из наиболее типичных и постоянных для лирики речевых явлений надо считать плеонастическое сочетание сходнозначных выражений. Последовательное накопление синонимных фраз концентрирует внимание у одного стержня мысли, возбуждает слушателя (читателя) – исчерпать воображательные возможности данной темы и вызывает интеллектуальную эмоцию – узнавания непредвиденного подобия смысла в разнородных оборотах речи" (Ларин, 0 лирике, 85).

58. "Совершенно очевидно, что о любом элементе поэтического языка можно говорить как о двустороннем эстетическом факторе, изучать именно согласованное воздействие – в известных художественных целях – знаковой и смысловой сторон вместе" (Ларин, 0 лирике, 85).

59. "Литературный текст или сказ предназначен приковать к себе внимание, выводя восприятие из непосредственной апперцепционной обусловленности. Характер пассивности и забвения действительности (прежде всего относительно материала искусства) – самое общее эстетическое свойство. В поэзии этот признак можно назвать сказочностью ее: он в ослаблении реального и нормально-концептуального значения слов. <...> Эмотивность поэтического впечатления отличается от всякой эмоциональности в двух отношениях: основным чувством при

чтении стихов бывает такое несводимое к другим, которое можно назвать чувством переменного лирического напряжения. <...> Самоценность речи — 1) в том, что она испытывается не как бывающая, всегда возможная, а лишь раз бывшая, 2) в особой внушительности — в необычайной динамичности и сложности семантического воздействия, 3) и в определенной стройности осмысления, не произвольной, предустановленной. Итак, вот свойства самоценности: кажущаяся неповторимость *parah legomenon* символичность, как стимул новых и множественных интуиций, наконец ощутимость динамических обогащений воздействия речи: смыслового ритма, распорядка, органичности, единства целого" (Ларин, О разновидностях, 45-46).

#### МАТЕРИАЛ: ЭКСТРЕМАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ

60. Сказ: "Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествовательного типа, это — художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения. <...> Формы сказа открывают широкую дорогу причудливым смешениям разных диалектических сфер с разными жанрами письменной речи" (Виноградов, Сказ, 33).

61. "Заумные" слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики" (Эйхенбаум, Шинель, 313).

62. "Заумь была всегда — была в языке детей, сектантов и т.д., но только в наше время она стала литературным фактом" (Тынянов, Факт, 9).

63. "Заумь" <...> все эти явления были на необычном литературном материале; они имеют огромное значение в литературной эволюции, но выпадают из статического определения литературного факта" (Тынянов, Факт, II).

64. "Слово в поэзии утрачивает предметность, далее, внутреннюю, наконец даже внешнюю форму и стремится к эвфоническому слову, заумной речи. — Поэту важен токмо звон (Тредья-

ковский)" (Якобсон, Новейшая, 68).

#### МАТЕРИАЛ: ПРАГМАТИКА

65. „Поэтический факт берет свое начало в самом процессе текущей истории, но становится поэтическим только тогда, когда соотнесен к особой предметной основе (напр., избирается как тема стихотворения или романа), и именно в этом отношении и получает свое подлинное содержание <...> , как раз на этой ступени факты биографии и факты поэзии расходятся в разные стороны. Рождаясь в одном и том же общем источнике, они только тогда становятся фактами специфическими и только тогда получают свое собственное содержание, когда понимаются нами как члены отношений с совершенно разными предметами. Переживающая личность как вещь и стихотворная тема как вещь — суть вещи попросту несоизмеримы" (Винокур, Биография, 75-76).

66. „Для того, чтобы найти в структуре поэтического слова этот онтологический коррелят обычному, „естественному“, могли бы мы даже сказать здесь, интересу читателя к личности писателя, — стоит только припомнить, что с точки зрения биографа поэма есть не столько специфическое явление культуры, сколько некий авторский поступок, форма его поведения, — таков и был наш исходный пункт. <...> Слово, — не только выражение некоторого смыслового содержания, но также некоторый социально психологический акт того, кто его произносит. Оно, следовательно, не только передает нам, в своих предикативных формах, идеи и образы, но еще и подсказывает нам, в формах экспрессивных, каковы поза, манера, поведение того, кто совершает самый акт предикации" (Винокур, Биография, 78-80).

67. „Поэма однако не просто существует в истории, а есть особый и специфический предмет культуры: она существует в ней именно как поэма. Нам надлежит поэтому отыскать в структуре поэмы как своеобразного исторического предмета такие признаки, о которых можно было бы сказать, что как раз они

и делают поэму поэмой, сообщают ей все для нее специфическое и характерное. Этот *specificum* поэтической структуры есть поэтическая внутренняя форма, как носитель особого, поэтического значения слова, основание его образности и символичности. Именно здесь совершается, следовательно, этот переход от просто-исторического к поэтическому как таковому, здесь лежит та „недоступная черта“, на которой пестрый и случайный материал текущей социальной действительности творческим усилием возводится в степень поэтического бытия *eui generis* (Винокур, Биография, 75).

68. „Типические формы авторского поведения откладываются на структуре поэмы как особое наслоение, как бы сообщающее поэме ее „собственное лицо“, делающее ее в свою очередь типической и характерной, не похожей на остальное, особенной. <...> В этой индивидуальной авторской манере, которая одновременно есть стиль и манера авторского поведения, я и усматриваю наиболее существенный пункт соприкосновения биографических и поэтических интересов. <...> Стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни“ (Винокур, Биография, 81-83).

#### МАТЕРИАЛ: КОНЦЕПЦИЯ ФОРМЫ

69. „Формою литературного произведения мы называем совокупность тех его элементов, которые способны действовать на эстетическое чувство (в положительном или отрицательном направлении — это безразлично)“ (Ярхо, Простейшие, 7).

70. „Материал — подчиненный элемент формы за счет выдвинутых конструктивных. Такими стержневыми, конструктивными факторами будет в стихе р и т м, в широком смысле материалом — с е м а н т и ч е с к и е г р у п п ы; в прозе им будет — с е м а н т и ч е с к а я г р у п п и р о в к а (сюжет), материалом — ритмические, в широком смысле, элементы слова“ (Тынянов, Факт, 15).

71. „Таким образом, тогда как „конструктивный фактор“ и „материал“ — понятия постоянные для определенных конструкций,



конструктивный принцип — понятие, все время меняющееся, сложное, эволюционирующее. Вся суть "новой формы" в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных материала" (Тынянов, Факт, I5).

72. „Семантическая форма, основанная на значении слов, есть форма основная, наиболее часто употребляемая, — художественное слово здесь равно понятию. В других формах литературного произведения семантические величины связаны не со словом, а с целым, словами выраженный положением, причем часть этого материала может быть выражена и в бессмысловой форме" (Шкловский, За 40 лет, 44).

73. „Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, т.е. выделен, "выголошен". Не пародия только, но и всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу. Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже утеравшую свою художественность" (Шкловский, Проза, 26-27).

74. „Материал" вовсе не противоположен "форме", он тоже "формален", ибо внеконструктивного материала не существует" (Тынянов, Факт, I5).

75. „Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая. Динамизм этот сказывается I) в понятии конструктивного принципа. Не все факторы слова равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (ср. часто употребляемое понятие "соответствия"), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные. 2) Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. <...> Искусство живет этим взаимодействием, этой борь-

601. Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, — нет факта искусства. <...> Но если исчезает ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизируется" (Тынянов, Проблема, 28-29).

76. „Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (= борьбы) при однообразии его протекания автоматизирует форму. Поэтому изменение соотношения между конструктивным фактором и остальными — одно из непрекращаемых требований динамической формы. С этой точки зрения форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающих динамизм. При этом материал может измениться до минимума, нужного для знака конструктивного принципа. <...> Почти всегда при этом эквивалент, протекающий на измененном качественно материале, обнажает с большей силой конструктивный принцип" (Тынянов, Проблема, 50-51).

77. „Понятие "материала" не выходит за пределы формы, — оно тоже формально; смешение его с внеконструктивными моментами ошибочно" (Тынянов, Проблема, 25).

78. „Материал поэзии по природе своей нематериален: качественная сторона словесного знака принципиально безразлична; язык может, элиминируя материальную качественность знака, оперировать ее тень" (Бернштейн, Эстетические, 30).

#### МАТЕРИАЛ: ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ КОНЦЕПЦИИ В ЦЛК

79 а. „Поэтическая речевая деятельность с точки зрения синхронической принимает форму речи, то есть индивидуального творческого акта, приобретающего свою значимость, с одной стороны, на основе современной поэтической традиции (поэтический язык), а с другой — на основе современного языка общения. <...> Специфические свойства поэтической деятельно-

сти проявляются в отклонении от нормы, причем характер, тенденция и масштаб этого отклонения очень различны" (Тезисы, 28).

80 а. „В соответствии с положением о том, что поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака, вытекает, что все стороны лингвистической системы, играющие в языке общения только подсобную роль, в поэтической речевой деятельности приобретают уже самостоятельную значимость. Средства выражения, группируемые в этом аспекте, равно как и их взаимоотношения, стремящиеся в языке общения автоматизироваться, в поэтическом языке, напротив, направлены на актуализацию" (Тезисы, 29).

81 а. „Организующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, — это направленность не на означаемое, а на сам знак. Организующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение. Знак является доминантой в художественной системе, и если историк литературы имеет объектом своего исследования не знак, а то, что им обозначается, если он исследует идейную сторону литературного произведения как сущность независимую и автономную, то тем самым он нарушает иерархию ценностей изучаемой им структуры" (Тезисы, 31-32).

82 а. „Все уровни языковой системы, играющие в коммуникативном языке лишь служебную роль, приобретают в поэтическом языке более или менее важную самостоятельную значимость. Относящиеся к разным языковым уровням экспрессивные средства (так же, как и существующие между ними взаимосвязи), в коммуникативном языке стремятся к тому, чтобы стать автоматическими, тогда как в поэтическом языке они, напротив, склонны к актуализации" (Тезисы, Вахек, 273).

83 а. „В связи с общественной ролью языка необходимо учитывать различие его функций, которое связано с отношением между языком и внеязыковой действительностью. Существует коммуникативная функция языка, которая направлена на означаемое, и поэтическая функция, которая направлена на сам знак" (Те-

зисы, Вахек, 253).

84 а. «Только с фонологической точки зрения можно раскрыть фонетические принципы поэтических структур. Под поэтической фонологией понимаются особенности употребления фонологического инвентаря в сравнении с языком общения, принципы сочетания фонем (особенно в sandhi), повторения сочетаний фонем, ритм и мелодия. Язык стихов характеризуется особой иерархией ценностей; ритм является организующей основой, с которой тесно связаны другие фонологические элементы стиха: мелодическая структура, повторение фонем и групп фонем» (Тезисы, 29).

85 а. «Средства, благодаря которым поэтическая речь достигает максимальной актуализации, не следует искать среди актуализованных компонентов. Это достигается последовательностью и систематичностью актуализации. <...> Систематичность актуализации компонентов в поэтическом произведении заключается в том, что взаимоотношения компонентов ступенчатые, то есть различные компоненты взаимно подчинены друг другу. Все прочие компоненты – актуализированные и неактуализированные, и их взаимоотношения оцениваются с точки зрения доминанты» (Мукаржовский, Литературный, 4II).

86 а. «Литературный язык является для языка поэтического фоном, на котором отражается подсказанная эстетическими соображениями намеренная деформация языковых частей произведения, иными словами, намеренное нарушение языковой нормы» (Мукаржовский, Литературный, 407).

87 а. «Состояние нормы литературного языка имеет значение для поэтического творчества именно потому, что литературная норма является фоном, на который проектируется структура поэтического произведения и по отношению к которому она воспринимается как деформация; структура поэтического произведения может полностью измениться, если произведение, спустя некоторое время после своего появления, проецируется на плоскость изменившейся литературной нормы» (Мукаржовский, Литературный, 422–423).



88 а. «Функция поэтического языка состоит в максимальной актуализации языкового высказывания. Актуализация противоположна автоматизации и, следовательно, является деавтоматизацией какого-либо акта: чем больше акт автоматизирован, тем меньше его проведение сопровождается сознанием; чем сильнее он актуализирован, тем более полным является его осознание. Объективно это можно выразить следующим образом: при помощи автоматизации явление схематизируется, актуализация же означает нарушение схемы. Литературный язык <...> избегает актуализации. <...> <В поэтическом — И.Ч.> языке актуализация приобретает максимальную интенсивность, то есть такую, которая оттесняет на задний план сообщение как цель высказывания и становится самоцелью; она совершается не для того, чтобы служить цели сообщения, а для того, чтобы выдвинуть на передний план сам акт выражения, говорения. <...> Актуализация какого-либо компонента обязательно сопровождается автоматизацией одного или нескольких компонентов» (Мукаржовский, Литературный, 409—410).

89 а. «В чем же проявляется поэтичность? В том, что слово ощущается как слово, а не только как представитель обозначенного предмета или как взрыв эмоций. В том, что слова и их строение, их значение, их внешняя и внутренняя форма не являются только безразличной ссылкой на действительность, а приобретают собственный вес и значение» (Якобсон, Что такое поэзия).

#### IV. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ АНАЛИЗА

##### Функция

90. "Если мы условимся в том, что эволюция есть изменение соотношений членов системы, т.е. изменение функций и формальных элементов, эволюция оказывается "сменной" системой. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачкообразный характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают новую функцию этих формальных элементов. Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот". > Изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как ряду, системе, соотносенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм" (Тынянов, Эволюция, 46-47).

91. "Существование факта, как литературного, зависит от его дифференциального качества (т.е. от соотношенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами — от функции его" (Тынянов, Эволюция, 35).

92. "Смысл приема зависит от его функции" (Эйхенбаум, Кино, 36).

93. "Функция каждого литературного элемента есть его соотносительность с другими и с конструктивным принципом целого". > Функция каждого произведения — его соотносительность с другими (так же, как функция всей "литературы" — в ее соотносении с другими рядами культуры). Она дифференциальный знак; знак дифференции то же, что знак эволюции" (Тынянов, Предисловие, 9).

94. "Автофункция, т.е. соотнесенность какого-либо элемента с рядом подобных элементов других систем и других рядов, является условием син-функции, конструктивной функции данного элемента" (Тынянов, Эволюция, 33).

95. "Соотнесенность каждого элемента литературного произведения, как системы, с другими, и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией данного элемента. При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений — систем, и даже других рядов, с другой стороны, с другими элементами данной системы (авто-функция и син-функция)" (Тынянов, Эволюция, 33).

96. "Система литературного ряда есть прежде всего система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами. Ряды меняются по составу, но дифференциальность человеческих деятельностей остается. Эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру (в виду специфичности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми она соотнесена. Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции — от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам — столетиями" (Тынянов, Эволюция, 40—41).

97. "Литература, как и любой другой специфический ряд явлений, не порождается фактами других рядов и потому не сводима на них. Отношение между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности. Отношения эти меняются в связи с изменениями самого литературного факта, то вклиниваясь в эволюцию и активно определяя собою историко-литературный процесс (зависимость или обусловленность), то принимая более пассивный характер, при котором генетический ряд остается "внелитературным", и, как таковой, отхо-

дит в область общих историко-культурных факторов (соответствие или взаимодействие) (Эйхенбаум, Быт, 189).

98: "Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия...  
I. Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполня-  
ются. Они образуют основные составные части сказки. П. Число функций, известных волшебной сказке, ограничено~~(...)~~. Ш. Последовательность функций всегда одинакова~~(...)~~. IV. Все волшебные сказки однотипны по своему строению" (Пропп, Морфология, 25-26).

99. " В виду того, что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов ("доминанта") и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой" (Тынянов, Эволюция, 41).

### Доминанта

100. "Любой элемент материала может выдвинуться как формообразующая доминанта и тем самым – как сюжетная или конструктивная основа. Фабула – только частный случай конструкции. Сказом выдвигаются на первый план те элементы языка, которые, естественно, отступают на второй план в фабульных жанрах или в жанрах описательно-изобразительных, – интонация, семантика ("народная этимология", каламбур), лексика и пр. Вот почему развитие сказовых форм наблюдается именно в те периоды, когда большие формы романа почему-нибудь оказываются нежизнеспособными" (Эйхенбаум, Лесков, 228-230).

101. "Признаки жанра, т.е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами, доминирующими, т.е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого. Такой доминирующий, главенствующий прием иногда именуется доминантой. Совокупность доминант и



является определяющим моментом в образовании жанра" (Томашевский, Теория, 159).

102. "Художественное произведение всегда – результат сложной борьбы различных формирующих элементов, всегда своего рода компромисс. Элементы не просто сосуществуют и не просто "соответствуют" друг другу. В зависимости от общего характера стиля тот или другой элемент имеет значение организующей доминанты, господствуя над остальными и подчиняя их себе" (Эйхенбаум, Мелодика, 9).

103. Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области. Это можно назвать "империализмом" конструктивного принципа. <...> Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизируется. Этим объясняется и смена тем у поэтов" (Тынянов, Факт, 24).

104а. "Доминантой является тот компонент произведения, который приводит в движение и определяет отношения всех прочих компонентов. Материал поэтического произведения пронизан многообразными взаимными отношениями компонентов даже тогда, когда он находится в состоянии полностью неактуализированном. <...> Однако достаточно вывести эту систему из равновесия хотя бы в одном определенном пункте, чтобы вся сеть (система) отношений напряглась в каком-то определенном направлении и таким образом внутренне организовалась" (Мукаржовский, Литературный, 4II).

105а. Иными словами, при таких условиях возникает напряжение одной части сети (систематическая актуализация в одном направлении) при одновременном ослаблении других частей (автоматизация воспринимается как намеренно оформленный фон). Эта внутренняя организация отношений в каждом случае будет иной в зависимости от пункта, на который она оказывает воздействие, то есть в зависимости от доминанты" (Мукаржовский, Литературный, 4II-4II2).

106а. "Доминанта придает поэтическому произведению единство. Однако это единство *sui generis*, характер которого в эстетике обозначали как "единство в разнообразии", единство динамическое, в котором одновременно ощущается гармония и отсутствие ее, подобно конвергенции и дивергенции. Конвергенция определяется стремлением к доминанте, дивергенция — сопротивлением этому стремлению, которое отмечается у неподвижного фона неактуализированных компонентов" (Мукаржовский, Литературный, 412).

### Остранение

107. "Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно". (Шкловский, Проза, 12).

108. "Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз происшедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах" (Шкловский, Проза, 12).

109. Остранение — а) "видеть вещи выведенными из их контекста" (Шкловский, Проза, 15).

б) "остранение есть почти везде, где есть образ" (там же)

в) "остранение образа = прием виденья ("неузнаванья")

(Шкловский, Проза, 185).

110. "Ввод в произведение внелитературного материала, чтобы он не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом и привычном надо говорить как о новом и непривыч-

Об обыкновенном говорят как о странном. Эти приемы и остра-  
нения обычных вещей обыкновенно сами мотивируются преломле-  
нием этих тем в психологии героя, с ними незнакомого" (Томашевский, Теория, 150-151).

### Установка

III. "Каждый принцип конструкции устанавливает те или иные конкретные связи внутри этих конструктивных рядов, то или иное отношение конструктивного фактора к подчиненным. (При этом в принцип конструкции может входить и известная установка на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на произнесенное слово и т.д.)" (Тынянов, Факт, 16).

II2. "У нас есть слово "установка". Она означает примерно "творческое намерение автора". Но ведь бывает, что "намерение благое, да исполнение плохое". Прибавим: авторское намерение может быть только ферментом. Орудия специфическим литературным материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. <...> "Установка" литературного произведения (ряда) окажется его речевой функцией, его соотнесенность с бытом.

Установка "оды" Ломоносова, ее речевая функция - ораторская. Слово "установлено" на произнесение <...> в большом, в дворцовом ваде. Ко времени Карамзина ода "износилась" литературно. Погибла или сузилась в своем значении установка, которая пошла на другие, уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали "шинельными стихами", делом только бытовым. Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают бытовые речевые явления. Речевая функция, установка ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буриме, шараде и т.д. И вот здесь свое эволюционное значение получает момент генезиса, наличие тех или иных бытовых речевых форм. Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в

эпоху Карамзина – салон. Салон – факт бытовой – становится в это время литературным фактом. Таково закрепление бытовых форм за литературной функцией" (Тынянов, Эволюция, 42–43).

II3. "Установка на слово, на интонацию, на голос, хотя бы и в письменной трансформации <...>. Это – естественная и необходимая основа повествовательной прозы. Сказ важен только как демонстрация этого принципа, как отход от старого синкретизма. Основа повествовательной прозы – в той специфической "постановке голоса", о которой говорил Лесков и которая должна ощущаться как в словах повествователя, так и в диалогах персонажей" (Эйхенбаум, Лесков, 240).

II4. "Литературная система соотносится с ближайшим внелитературным рядом – речью, с материалом соседних речевых искусств и бытовой речи. Как соотносится? Другими словами, где ближайшая социальная функция литературного ряда? Здесь получает свое значение термин установка. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному – речевому ряду. Отсюда огромная важность речевой установки в литературе". (Тынянов, Ода, 103).

II5. "Понятие "установки" речевой функции относится к литературному ряду, или системе литературы, но не к отдельному произведению. Отдельное произведение должно быть соотнесено с литературным рядом, прежде чем говорить об его установке. Закон больших чисел не приложим к малым. Устанавливая сразу дальнейшие каузальные ряды для отдельных произведений и отдельных авторов, мы изучаем не эволюцию литературы, а ее модификацию, не как изменяется, эволюционирует литература в соотнесенности с другими, а как ее деформируют соседние ряды, – вопрос, также подлежащий изучению, но уже в совершенно иной плоскости" (Тынянов, Эволюция, 44–45).

II6. "Выражение является неотъемлемой частью заключающегося в нем сообщения. Это повышение внимания по отношению к выражению называется установкой на выражение. При восприятии та-



кой речи мы невольно ощущаем выражение, т.е. обращаем внимание на входящие в выражение слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным. Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется художественной в отличие от речи практической, где этой установки нет". (Томашевский, Теория, 9).

II7. "Становясь привычными, действия делаются автоматическими. <...> Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены симовлами <...>. При таком алгебраическом методе мышления вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас, как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании. <...> Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны. <...> И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы сделать камень каменным, существует то, что называется искусством" (Шкловский, Проза, IO-I4).

II8. "Суть пародии — в механизации определенного приема, эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизируется; таким образом пародия осуществляет двойную задачу: I) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием. Механизация словесного приема может быть проведена через повторение его, не совпадающее с композиционным планом, через перестановку частей (обычная пародия; — чтение стихотворения снизу вверх), через каламбурное смещение значения (школьные пародии классических стихотворений, через прибавку двусмысленных рефренов; пародический рефрен в "Лягушках" Аристофана к стихам Еврипида: "Кувшинчик потерял", прием особенно излюбленный анекдотом); наконец, через оторванность от по-

добных и соединение с противоречащими приемами" (Тынянов, Достоевский, 430):

II9a. "Каждое поэтическое произведение должно восприниматься на фоне некоторой традиции, то есть некоторого автоматизированного канона, по отношению к которому оно является деформацией. Внешне такая автоматизация проявляется в легкости, с которой можно творить в соответствии со схемой канона, в бурном эпигонстве и в любви к стареющему поэтизму в слоях, далеких от литературы" (Мукаржовский, Литературный, 412):

I20a. "Понятие "деформация" — стало господствующим вслед за понятием "стилизация" опять-таки в связи с развитием самого искусства, когда с целью акцентирования формы стал насильственно нарушаться и ломаться формообразующий канон, чтобы вследствие напряжения между преодолеваемым и новым способом формообразования возникло ощущение динамичности формы". (Мукаржовский, Преднамеренное, 172):

### Прием

I21. "Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным "героем". (Якобсон, Новейшая, II).

I22. "Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются приемы подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики" (Томашевский, Теория, 6).

I23. "Мы видим, что то — что в прозе было бы обозначено через "а", в искусстве выражается через  $A^I A$  (например, тавтология), или же через  $AA^I$  (например, психологический параллелизм). Это является душой всех приемов. Сообразно с этим, если для осуществления какого-либо задания требуется усилие, равное  $A^M$ , то оно представляется в виде  $A^{M-2} A^{M-1} A^M$ " (Шкловский, Проза, 37).

I24. "Вне этого эволюционного момента произведение выпадает

из литературы, а приемы, хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций; ибо вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении, а оно-то и выпадает из поля зрения при "статическом" рассмотрении" (Тынянов, Факт, 12).

### Мотивировка.

125. "Выяснение конструктивной функции какого-либо фактора удобнее всего вести на литературном материале выдвинутого или смещенного ряда (немотивированного); мотивированные же виды, как виды с отрицательной характеристикой, менее удобны для этого, подобно тому как функции формальных элементов слова труднее наблюдать в случаях, где слово имеет отрицательную формальную характеристику" (Тынянов, Проблема, 36).

126. "Мотивировка в искусстве — оправдание одного какого-либо фактора со стороны всех остальных, его согласованность со всеми остальными (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум); каждый фактор мотивирован своей связью с остальными" (Тынянов, Проблема, 33).

127. "Задача поэта заключается в создании стиха как некоторой идеальной фразы, фразы специфически эстетической, т.е. не нуждающейся в логической мотивировке. Ощутимость конструктивного принципа дробления речи на эквивалентные ряды-стихи есть первое условие. <...> В стихе мы имеем организованную иерархию членения (напр., полустихие, стих, полустрофа, строфа), и соответствующие единицы действительно соответствуют друг другу, действительно выделяются, действительно сравнимы между собой. Немотивированность, т.е. конструктивная ценность такого членения ясно выступает в таких случаях, как enjambement, где граница стиха не совпадает с границами синтаксического колона" (Томашевский, Стих, II).

128. "Здесь все, как всегда в искусстве, мотивировка мастерства" (Шкловский, Проза, 64).

129. "Система приемов, оправдывающая введение отдельных мотивов и их комплексов, называется мотивировкой". (Томашевский, Теория, 145).

130. "Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы. <...> Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, т.е. если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются м а н е р о й сказа" (Эйхенбаум, Шинель, 306).

131. "Формы искусства объясняются своею художественною закономерностью, а не бытовой мотивировкой. Тормозя действие романа не путем введения разлучников, например, а путем простой перестановки частей, художник тем показывает нам эстетические законы, которые лежат за обоими приемами композиции" (Шкловский, Проза, 161).

132. "Если "стерта" так называемая сюжетная проза, то фабула имеет в произведении иные функции, нежели в том случае, когда "сюжетная" проза в литературной системе не "стерта". Фабула может быть только мотивировкой стиля или способа развертывания материала" (Тынянов, Эволюция, 36).

133. "Мотивировка — соединение двух понятий, общность слова одного знака" (Шкловский, Проза, 115).

134. "Мотивировками я называю бытовое объяснение сюжетного построения. В более широком смысле под словом "мотивировка" наша школа (морфологическая) подразумевает всякое смысловое определение художественного построения. Мотивировка в художественном построении — явление вторичное" (Шкловский, За 40 лет, 32).



## Мотив.

135. "Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности каждое предложение обладает своим мотивом.

⟨...⟩ Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом – совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении" (Томашевский, Теория, 137).

136. "Сказка, новелла, роман – комбинация мотивов; песня – комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма" (Шкловский, Проза, 50).

137. "Для образования новеллы необходимо не только действие; но и противодействие, какое-то несовпадение. Это роднит "мотив" с тропом и каламбуром" (Шкловский, Проза, 57).

138а. "Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. ⟨...⟩ Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы". (Веселовский, Историческая, 500).

139а. "Признак мотива – его образный, одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т.п. ⟨...⟩ Простейший род мотива может быть выражен формулой а + в: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизменяться, особенно подл<sup>е</sup>жит приращению в" (Веселовский, Историческая, 494–495).

## Сюжет.

I40. "Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами, хотя бы звуковой инструментовки. Произведение словесности представляет из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей. Мысль в литературной произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело" (Шкловский, Проза, 50).

I41. "Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин". (Шкловский, За 40 лет, 96).

I42. "Сюжетом я называю конструкцию смысловых (чаще всего бытовых) моментов, смонтированных так, что сперва дано ощущение их неравенства, а затем они уравнены, или наоборот" (Шкловский, О законах, 246).

I43. "Все сказуемые дают композицию сказок, все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет. Другими словами: та же композиция может лежать в основе разных сюжетов" (Пропп, Морфология, I03).

I44а. "Сам сюжет представляет семантическую композицию, а поэтому проблемы структуры сюжета не могут быть исключены из изучения поэтического языка" (Тезисы, 31).

## Образ.

I45. "Отличие нашей точки зрения от точки зрения Потебни можно сформулировать так: образ не есть постоянное подлежащее при изменяющихся сказуемых. Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание "виденья" его, а не "узнавания" (Шкловский, Проза, I5-I6).

I46. "Образ-троп есть необычное название предмета, т.е.

название его необычным именем. Цель этого приема состоит в том, чтобы поместить предмет в новый семантический ряд, в ряд понятий другого порядка, например, звезда – глаза, девушка – серая утка, причем обычно образ разворачивается описанием подставленного предмета" (Шкловский, Проза, 177).

147. "Образ поэтический – это один из способов создания наибольшего впечатления. Как способ, он равен по задаче другим приемам поэтического языка, равен параллелизму простому и отрицательному, равен сравнению, повторению, симметрии, гиперболе, равен вообще тому, что принято называть фигурой, равен всем этим способам увеличения, ощущения вещи (вещами могут быть и слова, или даже звуки самого произведения).

<...> Поэтический образ есть одно из средств поэтического языка. Прозаический образ есть средство отвлечения: арбузик вместо круглого абажура, или арбузик вместо головы, есть только отвлечение от предмета одного из их качеств и ничем не отличается от голова = шару, арбуз = шару. Это – мышление, но это не имеет ничего общего с поэзией" (Шкловский, Проза, 9).

148. "Образы в литературном произведении суть те значения слов, которые возбуждают представление о чувственном восприятии" (Ярхо, Простейшие, 8).

149. "Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе заменяющие его внесловесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т.д. <...> явление эквивалентов означает не понижение, не ослабление, а, напротив, нажим, напряжение нерастратенных динамических элементов. При этом ясно отличие от паузы: пауза – гомогенный элемент речи, ничего места, кроме своего, не заступающий, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен.

<...> эквивалент акустически не передаваем; передаваема только пауза" (Тынянов, Проблема, 43, 47).

150а. "Тема поэтического произведения не может оцениваться

с точки зрения ее отношения к неязыковой действительности, отраженной в произведении, она является составной частью содержания произведения (этим, разумеется, мы не хотим сказать, что отношение произведения к действительности не может быть фактором поэтической структуры, например, в реализме). Единственной наукой, изучающей так называемое содержание поэтического произведения, является семантика темы. Справедливость этого утверждения можно было бы доказать на обширном материале; мы коснемся здесь лишь основного положения: на тему поэтического произведения не распространяется, да и вообще не имеет никакого смысла, требование правдивости. <...> Итак, тема поэтического произведения является наивысшим мерилом содержания произведения. Значение ее сводится к определенным качествам, которые не ограничиваются только языковым знаком, но связаны со знаком как с фактом общесемиологическим (в особенности важна независимость от определенных данных знаков или от определенного ряда знаков, вследствие чего одна и та же тема может без существенной разницы быть выражена различными языковыми средствами и даже вообще перенесена в иной знаковый ряд; ср. транспозицию темы из одного вида искусства в другой), однако эти различные качества не затрагивают характера содержания темы. Следовательно, и на поэтические произведения и их разновидности, где тема является доминантой, распространяется положение о том, что тема не является эквивалентом "действительности", которая должна быть отражена в произведении как можно более целесообразно (например, как можно более правдиво); напротив, тема является составным компонентом структуры, она руководствуется ее законами и оценивается на основе своего отношения к структуре" (Мукаряковский, Литературный, 413-414).

## У. КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

### ОБЩИЕ ЧЕРТЫ

151. "Ясно, что о т д е л ь н о г о произведения в лите-



ратуре не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с нею, по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрastaет другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами функция его перемещается. Это влечет за собой перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным" (Тынянов, Ода, 102-103).

152. "Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду. В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду" (Тынянов, Факт, II).

153. "Вопрос об эволюции и смене литературных явлений подменяется вопросом о психологическом генезисе каждого явления и вместо литературы предлагается изучать "личность творца". Ясно, что генезис каждого явления — вопрос особый, а эволюционное значение его, его место в эволюционном ряду — опять-таки особый" (Тынянов, Факт, 12-13).

154. "Традиционная историко-литературная система строилась без принципиального различия самых этих понятий — эволюции и генезиса, принимая их за синонимы, как она обходилась и без установления того, что такое историко-литературный факт. Отсюда наивная теория "преемственности", "влияния", отсюда же наивный индивидуальнопсихологический биографизм" (Эйхенбаум, Быт) ).

155. "Литературная эволюция — "внутренняя диалектика стилей и жанров" (Эйхенбаум, Быт, 184).

156. "При анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: I) по отношению к автоматизированному принципу диалектически намечается противоположный конструк-

тивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции" (Тынянов, Факт, 17).

157. "Это сознание ценности жанра является решающим в литературе. Сосуществование с одою других лирических видов <...> не мешало, ибо виды эти сознавались м л а д ш и м и. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление" (Тынянов, Ода, 120).

158. "Наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. <...> В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизированно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбеккера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина. Пушкинская традиция не продолжалась за ним, т.е. произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остро даровитых детей у гениев. Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брига), прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (работа Бориса Эйхенбаума), Блок канонизирует темы и темы "цыганского романа", а Чехов вводит "Будильник" в русскую литературу. Достоевский возводит в литературную норму прием бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто в ряде появления нового класса. Но,

конечно, это только аналогия. Побежденная "линия" не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли" (Шкловский, Проза, 163),

159. "Законы литературной эволюции — законы смены функций и норм" (Тынянов, Предисловие, 10).

160. "Упрощенный каузальный подход к литературному ряду приводит к разрыву между тем пунктом, с которого наблюдается литературный ряд, — а им всегда оказываются главные, но и дальнейшие социальные ряды, — а самим литературным рядом. Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкиваются то и дело на соседние культурные, бытовые, в широком смысле, социальные ряды, и, стало быть, обречено на неполноту" (Тынянов, Эволюция, 30).

161. "В чем соотношенность литературы с соседними рядами? Далее, каковы эти соседние ряды? Ответ у нас всех готов: быт. Но для того, чтобы решить вопрос о соотношенности литературных рядов с бытом, поставим вопрос: как, чем соотношен быт с литературой? Ведь быт по составу многогранен, и только функция всех его сторон в нем специфическая. Быт соотносен с литературой прежде всего своей речевой стороной. Такова же соотношенность литературных рядов с бытом. Эта соотношенность литературного ряда с бытовым совершается по речевой линии, у литературы по отношению к быту есть речевая функция" (Тынянов, Эволюция, 42).

162. "Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развития науки, искусства и техники методом обращения с ними. "Художествен-

ный быт" поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они сопрягаются. Разный метод обращения с одними и теми же явлениями способствует разному отбору этих явлений, а поэтому и самые формы художественного быта отличны от искусства". (Тынянов, Факт, 19).

### ЛИТЕРАТУРНОЕ СОЗНАНИЕ ЭПОХИ.

163. "Если строить "историю писательства", как эволюцию форм "литературного сознания", как историю взаимоотношений писателей и читателей в их разных группировках, то основной проблемой исторического исследования станет вопрос о "циклизации" литературных произведений в ту или иную эпоху. В плоскости "литературного сознания" эпохи художественные произведения группируются в циклы. Эта "циклизация" меньше всего может быть смешиваема с понятием о художественной системе школы. Циклизация производится по отдельным "характерным" предметам, которые и выступают, как критерии классификации современниками наличной литературной продукции. Писатель в своем творчестве так или иначе ориентируется на эти формы циклизации, иногда сознательно их разрушая. Ведь группировка литературных произведений определяется сходством лишь немногих, наиболее резких, конструктивных моментов; вообще же стилистические формы в пределах одного цикла могут быть явно противоречивыми и враждебными. <...> Критерии циклизации различны, изменчивы в разные эпохи. Чаще всего это — некая схема литературной "действительности", уголок мира литературных "вещей" со своеобразными формами их связей и соотношений, с предопределенной направленностью событий. <...> Вот некоторые принципы циклизации неистовых романов и повестей, изложенные в журналах и газетах того <1831-1835 гг. — И.Ч.> времени: тут "злодеяние, убийство, посрамление женской чести, кровосмешение суть коренные предметы повествовательного нравоучения" <...> Можно привести сотни подобных заявлений. Они рисуют с достаточной определенностью те нормы и тенден-



ции, которые <...> определяли "ужасную натуру", как "вещественный" остов неистовой словесности" (Виноградов, 0 "литературной цикл.," I22-I23).

I64. "Вне поправок на литературное сознание эпохи невозможно дифференцировать исторический материал. Сплошь и рядом произведения, возникшие внутри единой группировки, представляются нам разными, а произведения представителей враждебных течений оказываются похожими. И это потому, что до позднейших поколений произведение доходит как бы проецированное на плоскость. Все признаки кажутся одинаково важными, потому что уже утрачен секрет конструктивной иерархии элементов, которую создает установка, и для которой не всегда можно найти объективные (т.е. текстуальные) показания. Реконструируя признаки, обособлявшиеся и выделявшиеся групповым сознанием в качестве системообразующих, мы спасаемся от бесконечного раздробления фактов. <...> Только заменив понятие текстуального сходства понятием генерализующих тенденций (жанровых, тематических, стилистических) <...> мы получим возможность установить почему в сознании современников все же существовала категория единого направления 20-х гг." (Гинзбург, Опыт, 93).

I65. "В пределах "характерных" для литературного цикла примет <...> устанавливаются некоторые общие формы соотношений "литературных вещей", общие нормы литературной "биографии" персонажей. Они в полном смысле являются продуктами коллективного творчества. И по отношению к ним ставить вопрос об индивидуальном "влиянии" неуместно. Наличие в этой сфере общих элементов между двумя произведениями одного времени <...> служит признаком принадлежности их к одному циклу или, по крайней мере, сближения их на границах одного цикла" (Виноградов, 0 "литературной цикл.," I24-I25).

I66. "Узнавание тематических комплексов является вторичным моментом по отношению к узнаванию словаря. Каждый из приведенных отрывков < Вениитинова - И.Ч. > изобилует знакомыми словами и словосочетаниями элегической традиции. <...>

Каждая крепкая поэтическая культура создает возможность подобного узнания" (Гинзбург, Опыт, 81).

167. "В этом именно историческом смысле можно говорить о "формальных" периодах, когда насквозь пролитературенная тема живет и видоизменяется по каким-то имманентным законам, и о периодах идеологических, когда тема диктуется внеположными рядами и по законам этих рядов обсуждается и оценивается" (Гинзбург, Опыт, 72).

### ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА.

168. "Понятие литературной школы, как большинство историко-литературных понятий, покрывает собой явления самые разнообразные. Этот термин применяется и к таким формам кружкового общения, когда люди соединяются в реальной комнате за реальным столом, на котором накрыт дружеский ужин (немецкие романтики, Арзамас, Цех поэтов и т.д.) и к тем формам общения или его отсутствия (что не менее важно), которые были свойственны хотя бы русской литературе второй половины 19 в., когда внутри такого направления, как русский психологический роман, — Толстой и Достоевский могли ни разу в жизни не встретиться друг с другом. <...> Понятие литературной школы неопределенно и необходимо. Вне этого понятия и <...> факты литературной борьбы, не могут быть объяснены; а вместе с тем это понятие оказывалось несостоятельным до тех пор, пока его пытались основывать на признаке сходства. Каждый исследователь, посвятивший работу отдельному представителю группировки, оказывался перед необходимостью его и з о л и - р о в а т ь (потому что похожи бывают только эпигоны). Каждая исследуемая в данный момент величина рассматривается как переменная и движущаяся, а в виду того, что движущуюся точку можно определить только по отношению к неподвижной, условная статичность группового единства приписывается другим представителям школы, не попавшим в орбиту данного исследования. Очередное исследование сдвигает другую

точку и постепенно все представители той или иной группировки оказываются разными. Историк литературы должен очутиться перед рядом единичных и несводимых, а, следовательно, и необъяснимых фактов, пока в качестве основания для групповой генерализации, вместо сходства произведений и единства воззрений, не будет взята установка литературного сознания" (Гинзбург, Опыт, 91-92).

169. "Наряду с самоотмежеванием и самоопределением, существеннейшим признаком школы является способность к внушению собственной точки зрения. Это тот же процесс, но только с той его стороны, которая повернута к читателю. Школа учит как надо читать, дает ключ к тексту. Акмеисты утверждали, что в их стихах слова не теряют своего вещественного значения. Это утверждение одновременно размежевывало их с символистами и генерализовало их разнокачественную продукцию. <...> Это соотношение между текстом и установкой и выразил Иннокентий Анненский, написавший, что у акмеистов "все те же слова (что и у символистов — Л.Г.), но теперь это только слова". Это и означает, что акмеистам в какой-то мере удалась школа" (Гинзбург, Опыт, 92-93).

169а. "Диалектическая концепция развития, получающая все более широкое признание, привела к пониманию того, что каждое эволюционное изменение должно рассматриваться во всем своем объеме и во всех своих связях — внешних и внутренних. Это отнюдь не означает отказа от концепции развития как имманентного, непрерывного, закономерного процесса; данная концепция представляет собой ценное научное завоевание, и в будущем история литературы должна рассматриваться не как разрозненный комментарий к эволюции внелитературных явлений, а как единый поток, который направляется развитием общества точно так же, как река направляется своим руслом" (Мукаржовский, Вахек, II7).

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ К ОПРЕДЕЛЕНИЯМ СЛОВАРЯ

- Автоматизация - 75, 76, 80, 88, IOI, IO5, II7, II8, II9  
Автономность эстет.функции - 2, 7, 80, 8I  
Актуализация - 32, 75, 85, 88, IO4, IO5  
Быт - I6I, I62  
Вещь - 33, IO7, II7, I47  
Генезис - I53, I54  
Деформация - 39, 47, 76, 86, 87, 99, II9, I20  
Дивергенция - IO6  
Динамика - 2I, 26, 3I, 35, 75, 76, IO4, I20, I68  
Доминанта - 22, 47, 8I, 85, 99, IOI, II4, I50, I5I  
Жанр - 9, IOI, II2, I5I, I57  
Затрудненность - 44, IO7  
Заумь - 6I, 64  
Знак - 49, 76, 78, 8I, 83, 93, I33, I50  
Знаковая природа текста - 27, 28, 33, 52-54, 56, 58  
Игра эстетическая - 42  
Иерархия - 8I, 84, 99, I27, I64  
Историческое изучение - 9  
Канон - II9, I20  
Каузальный подход - I60  
Кинокадр и стих - 46  
Композиция - 25, 26, 29, 54, IOI, I30, I3I, I43, I44  
Конвергенция - IO6  
Конструктивный принцип - 24, 39, 70, 75, 76, 90, 93, 95,  
IO3, III, I25, I27, I57, I63, I64  
Конструкция - 24, 35, 5I, 70, IO0, III  
Композиция - 25, 26, 29, 54, IOI, I30, I3I, I43, I44  
Критика - I2  
Культура - 66, 67  
Литература - I4, I8  
Литературность - I  
Литературное сознание - I63, I64, I68  
Литературная школа - I58, I63, I68, I69  
Литературный фон - I2



Материал - 27, 29, I40  
Морфология - 5  
Направление - 9  
Норма - I3, 79, 86, 87, I59  
Объект исследования - 8  
Объект эстетический - 28  
Остранение - 4I, I45  
Оценка - 34  
Пародия - II8  
Поэтичность - 89  
Прием - 92, IOI, II8, I40, I47  
Развертывание - 48, I32, I46  
Речь художественная - 4, 6, 7, 5I  
Ряд - 55, 90, 96, 97, III, II4, II5, I25, I60, I6I, I67  
Самоценность речи - 59, II6  
Семантика - 5, 25, 33, 39, 46, 52, 54-58, 6I, 70, 72, 79,  
I34, I4I, I44, I50  
Символ - 5, 59, 60, II7  
Система - 4, 5, I8, 22, 28, 8I, 82, 85, 90, 94, 95, 96,  
99, II3, I5I  
Сказ - I6, 59, I00, II3, I30  
Смысл - I2  
Статика - 2I, 63, I24, I68  
Стихотворение - IO, II  
Структура - 4, 8, 25, 27-32, 80, 8I, 87, I50  
Сукцессивность - 44, 48  
Сюжет - I35, I36  
Тема - I49, I50, I63, I66, I67  
Теснота стихового ряда - 44  
Типологическое изучение - 9  
Узнавание темы - I66  
Установка - 5, 38, I64, I68, I69  
Фабула - I35  
Филология как метод - 3  
Функция - I3, 47, II2, II4, I24, I25, I5I, I59

Целое - 30, 31, 32, 44  
Циклизация - 163, 165  
Эволюция - 63, 90, 96, 115, 124, 163  
Эквиваленты текста - 50, 76, 149  
Элемент - 30, 31, 102, 164  
Языковое сознание - 16

# Список использованных источников

- Бернштейн. Эстетические. - С.Бернштейн. Эстетические пред-  
посылки теории декламации. -  
Поэтика, Ш. Л., 1927.
- Веселовский. Историческая. - А.Н.Веселовский. Историческая  
поэтика. Л., 1940.
- Виноградов. К построению. - В.В.Виноградов. К построению  
теории поэтического языка. Уче-  
ние о системах речи литератур-  
ных произведений. - Поэтика, Ш,  
Л., 1927.
- Виноградов. О "литературной цикл." - В.В.Виноградов. О "ли-  
тературной циклизации". - Поэти-  
ка, IV, Л., 1928.
- Виноградов. Сказ. - В.В.Виноградов. Проблема сказа в сти-  
листике. - Поэтика, I, Л., 1926.
- Винокур. Биография. - Г.Винокур. Биография и культура. М.,  
1927.
- Гинзбург. Из литературной. - Л.Гинзбург. Из литературной  
истории Бенедиктова. - Поэтика,  
II, Л., 1927.
- Гинзбург. Опыт. - Л.Гинзбург. Опыт философской лирики (Ве-  
невитинов). - Поэтика, V, 1929.
- Ларин. О лирике. - Б.А.Ларин. О лирике как разновидности  
художественной речи (Семантиче-  
ские этюды). - В его кн.: Эсте-  
тика слова и язык писателя. Л.,  
1974.
- Ларин. О разновидностях. - Б.А.Ларин. О разновидностях ху-  
дожественной речи (Семантические  
этюды). - В его кн.: Эстетика  
слова и язык писателя. Л., 1974.
- Мукаржовский. Вахек. - Й.Вахек. Лингвистический словарь  
Пражской школы. М., 1964.

- Мукаржовский. К переводу. — Я.Мукаржовский. К чешскому переводу "Теории прозы" Шкловского. — В кн.: Структурализм: "за" и "против". М., 1975.
- Мукаржовский. Литературный. — Я.Мукаржовский. Литературный язык и поэтический язык. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
- Мукаржовский. Преднамеренное. — Я.Мукаржовский. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. — В кн.: Структурализм: "за" и "против". М., 1975.
- Пропп. Морфология. — В.Я.Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969.
- Тезисы. — Тезисы Пражского лингвистического кружка. — В кн.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967.
- Тезисы. Вахек. — Й.Вахек. Лингвистический словарь Пражской школы. М., 1964.
- Томашевский. Русское. — Б.В.Томашевский. Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923.
- Томашевский. Стих. — Б.Томашевский. Стих и ритм. Методологические замечания. — Поэтика, IУ, 1928.
- Томашевский. Теория. — Б.Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1930.
- Томашевский. Французская. — Б.Томашевский. Французская мелодрама начала XIX века. — Поэтика, П., 1927.
- Тынянов. Достоевский. — Ю.Тынянов. Достоевский и Гоголь. К теории пародии. — В его кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Тынянов. Кино. — Ю.Тынянов. Об основах кино. — В кн.: Поэтика кино. М.-Л., 1927.
- Тынянов. Ода. — Ю.Тынянов. Ода как ораторский жанр. — В его кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929.



- Тынянов. О композиции. — Ю.Н.Тынянов. О композиции "Евгения Онегина". — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. М., 1975.
- Тынянов. Предисловие. — Ю.Тынянов. Предисловие. — В кн.: Русская проза. Л., 1926.
- Тынянов. Проблема. — Ю.Н.Тынянов. Проблема стихотворного языка. — Статьи. М., 1965.
- Тынянов. Факт. — Ю.Тынянов. Литературный факт. — В его кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Тынянов. Эволюция. — Ю.Тынянов. О литературной эволюции. — В его кн.: Архаисты и новаторы. Л., 1929.
- Шкловский. За 40 лет. — В.Шкловский. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965.
- Шкловский. Проза. — В.Шкловский. О теории прозы. М., 1925.
- Шкловский. О законах. — В.Шкловский. О законах кино. — "Русский современник", 1924, I.
- Эйхенбаум. Быт. — Б.Эйхенбаум. Литература и литературный быт. — "На литературном посту", 1927, № 9. (Цит. по наст. хрест.).
- Эйхенбаум. Кино. — Б.Эйхенбаум. Проблемы киностилистики. — В кн.: поэтика кино. М.—Л., 1927.
- Эйхенбаум. Лесков. — Б.Эйхенбаум. Лесков и современная проза. — В его кн.: Литература. Л., 1927.
- Эйхенбаум. Мелодика. — Б.Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.
- Эйхенбаум. Шинель. — Б.Эйхенбаум. Как сделана "Шинель" Гоголя. — В его кн.: О прозе. Л., 1969.
- Якобсон. Новейшая. — Р.Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921.
- Якобсон. Что такое поэзия. — Р.Якобсон. Что такое поэзия. — Цит. по: Структурализм: "за" и "против". М., 1975, с. 325.

Тексты хрестоматии печатаются по следующим источникам:

- Б.М.Эйхенбаум. Вокруг вопроса о "формалистах". - "Печать и революция", 1924, 5.
- Б.В.Томашевский. Формальный метод. - В кн.: Современная литература. Сб. статей. М., 1925.
- О.М.Брик. Т.н. "формальный метод". - "Леф", 1923, 1.
- Г.О.Винокур. Поэтика. Лингвистика. Социология. - "Леф", 1923, 3.
- Ю.Н.Тынянов, Р.О.Якобсон. Проблемы изучения языка и литературы. - "Новый Леф", 1928, 12.
- Р.О.Якобсон. Доминанта. - Перевод составителя из книги "Readings in Russian Poetics", Ed. by L.Matejka and K.Pomorska. The MIT Press, 1971.
- Б.И.Ярхо. Нахождение доминанты в тексте. - Рукопись: ЦГАЛИ, ф.2186, оп.1, ед.хр.41, л.149-151; в сокращении приведено в статье М.Л.Гаспарова о Б.И.Ярхо - "Труды по знаковым системам", 1У. Тарту, 1969.
- Р.О.Якобсон. О художественном реализме. - "Červen", роџ. IV, 1921 (с учетом последующих перепечаток).
- О.М.Брик. Ритм и синтаксис. - "Новый Леф", 1927, 3-6.
- В.Б.Шкловский. Новелла тайн. - В кн.: В.Б.Шкловский. О теории прозы. М., 1925.
- В.Я.Пропп. Трансформации волшебной сказки. - "Поэтика", 1У, л., 1928.
- Б.В.Томашевский. Сюжетное построение. - В кн.: Б.В.Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1930.
- Б.М.Эйхенбаум. Литература и литературный быт. - "На литературном посту", 1927, 9.
- Г.О.Винокур. Биография как научная проблема. - Рукопись: ЦГАЛИ, ф.2164, оп.1, ед.хр.87, л.67-68.
- Г.О.Винокур. О символизме и научной поэтике. - Рукопись: ЦГАЛИ, ф.2164, оп.1, ед.хр.115, л.1-2.
- А.В.Багрий. Формальный метод в литературе. - В кн.: А.В.Багрий. Формальный метод в литературе. Вып.1. Владикавказ, 1924.

## Био-библиографические справки

ОСИП МАКСИМОВИЧ БРИК  
( 4(16).П.1888 - 22.П.1945 )

О.М.Брик был одной из ярких фигур в литературной и культурной жизни 20-30 гг. Крест по образованию, он уже до революции начал выступать по вопросам литературы. Является одним из основателей Московского лингвистического кружка и ОПОЯЗ'а, издал "Сборник теории поэтического языка", вып.1-П, совместно со своим другом В.В.Маяковским в 1918 г. издавал газету "Искусство коммуны", а позднее "Леф" (1923-1925) и "Новый Леф" (1927-1928).

В историю теоретического литературоведения вошел преимущественно двумя новаторскими работами "Звуковые повторы" (впервые напечатаны в кн.: "Сборники по теории поэтического языка". Вып.П.Пг., 1917, с.24-62; перепечатано в кн.: Поэтика. Пг., 1919, с.58-98) и "Ритм и синтаксис. (Материалы к изучению стиховой речи) в журнале "Новый Леф", 1927, №3-6. Обе работы перепечатаны в серии "Michigan Slavic Materials", № 5. Ann Arbor, 1964 с послесловием Р.О.Якобсона.

Оказал большое влияние на многие научные работы того времени, что неоднократно отмечалось мемуаристами и самими авторами работ. К сожалению, сам О.М.Брик устно выступал гораздо более охотно ( в частности известны были его доклады об эпитете Пушкина, о русском трохаическом тетраметре с дактилическими клаузулами, о поэтике Бенедиктова, об "Отцах и детях" Тургенева и др.), чем печатал свои работы. Был одним из зачинателей социологического изучения искусства, в частности, одним из первых он выступил с развернутой теорией "социального заказа".

В последние годы жизни занимался преимущественно

художественной деятельностью, создавая пьесы, либретто, сценарии. По его сценарию снят один из лучших немых фильмов - "Потомок Чингис-хана" (реж. В. Пудовкин, 1928г.).

ГРИГОРИЙ ОСИПОВИЧ ВИНОКУР

(5 (17).XII.1896 - 17.V.1947).

Библиография трудов: Библиография печатных трудов Г.О. Винокура.- В кн.: Р.М.Цейтлин. Григорий Осипович Винокур., М., 1965, с. 85-92.

#### Основные работы по теории литературы

Новая литература по поэтике(обзор).- "Леф", 1923, 1.  
Поэтика, Лингвистика, Социология (методологическая справка).- "Леф", 1923, 3.  
О пуриме. - "Леф", 1924, 4.  
Поэзия и наука. - В кн.: "Чет и нечет". М., 1925.  
Биография и культура. М., 1927.  
Критика поэтического текста. М., 1927.  
Культура языка. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1929.  
Вольные ямбы Пушкина. - В кн.: Пушкин и его современники. Вып. 38-39. Л., 1930.  
Слово и стих в "Евгении Онегине" - В кн.: Пушкин. Сборник статей. ("Труды МИФЛИ", т. 7, 1941.)  
Маяковский - новатор языка. М., 1943.  
Понятие поэтического языка. - В его кн.: Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

Оригинальный специалист по поэтике истории литературы и языка. Принимал участие в составлении почти всех словарей межвоенного периода, один из основоположников советской текстологии.

Выпускник МГУ (1922г.), ученик Д.Н.Ушакова и М.Н.Петерсона, многие годы работал профессором МИФЛИ, МГУ,



МГПИ им.В.П.Потемкина, активно сотрудничал в левовских изданиях, публикуя как оригинальные работы, так и большое количество рецензий на текущую научную и художественную литературу.

Г.О.Винокур был одним из первых, кто познакомил русскую филологическую публику с учением Ф.де Соссюра. В 20-е гг. выступал за тесный союз лингвистики и литературоведения, в связи с чем большинство работ Г.О. Винокура тяготеет к сфере стилистики. Много внимания уделял языковой деятельности современных ему писателей. В связи с обсуждением биографического метода выступил с попыткой создания философской теории биографии, в которой значительное внимание уделил рассмотрению лингвистических вопросов жизнестроения. Эти идеи получают дальнейшую разработку в семиотических концепциях и теориях поведения. В данной хрестоматии приводится сжатое изложение концепции, сделанное самим Г.О.Винокуром. Свои соображения в области теории поэтического языка он суммировал в поздней работе "Понятие поэтического языка".

#### ВЛАДИМИР ЯКОВЛЕВИЧ ПРОПП

(17 (29)IV.1895 - 22.VIII.1970 )

Библиография трудов: Список печатных работ В.Я.Проппа в области фольклора. Сост.М.Я.Мельц. - В кн.: "Русский фольклор".Х. М., 1966.

Библиография трудов В.Я.Проппа. Составил Б.Н.Путилов. -В кн.: Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я.Проппа. М., 1975.

Основные теоретические работы В.Я.Проппа

Морфология сказки.Л.,1928,Изд.2-е,М., 1969.

Трансформация волшебных сказок.- В кн.: "Поэтика".1У.Л.,1928.

Проблема смеха и комизма. - "Ученые записки ЛГУ", № 355, серия филологических наук, вып.76, 1971.

В.Я.Пропп - пионер структурного изучения фольклора. Однако, значение его работ "Морфология сказки" и "Транс-

формация волшебных сказок" выходит далеко за пределы фольклористики: в них впервые в мировой науке предлагается разработка грамматики жанра, выдвигаются понятия инварианта и трансформации, центральным понятием анализа текста становится функция. Новаторство книги "Морфология сказки" было оценено только много лет спустя после ее появления, поскольку ее идеи обогнали развитие современной науки. В последние годы произведения Проппа переведены почти на все европейские языки.

Синхронический подход первой работы был дополнен рассмотрением вопросов диахронии в статье "Трансформации волшебных сказок". Такое последовательное проведение двух типов изучения показало перспективность выбора понятия функция как ключевого понятия анализа, позволило осознать единство сказки как особого вида текста, выявить основные инварианты в процессе исторического развития. Эти теоретические изыскания были затем дополнены исследованиями в области исторической семантики, прежде всего в книге "Исторические корни волшебной сказки" (Л., 1946). В целом, идеи и конкретные результаты исследований В. Проппа получают свое дальнейшее развитие в современных работах по структурно-семиотическому изучению фольклора.

В. Я. Пропп в 1918 г. окончил Петроградский университет по разряду славянской филологии. Преподавал немецкий язык в школах и ЛГУ, где затем долгое время работал на кафедре русской литературы (до 1969 г.). Профессор с 1938, доктор филологических наук с 1939 г.

БОРИС ВИКТОРОВИЧ ТОМАШЕВСКИЙ  
(17 (29).XII.1890 – 24.VIII.1957)

Библиография работ: Список печатных работ Б. В. Томашевского (сост. В. В. Зайцева). – "Ученые записки ЛГУ", № 261, серия филологических наук, вып. 49. Л., 1958, с. 174–194 (именным указателем).  
Библиография работ В. В. Томашевского о языке и стиле. – В его кн.: Стих и

язык. Филологические очерки. М.-Л.,  
1950, с. 466-470.

Основные работы Б.В.Томашевского по теории литературы:

Русское стихосложение. Метрика. Пб., 1923.

Литература и биография. - "Книга и революция", 1923, 4  
(28), с. 6-9.

Конструкция тезисов (язык Ленина). - "Леф", 1924, 1(5), с.  
140-148.

Теория литературы. Поэтика. Л., 1925, то же 6-е изд.  
1931.

Формальный метод (Вместо некролога). - В кн.: Современ-  
ная литература. Сборник статей. Л., 1925.

Краткий курс поэтики. М.-Л., 1928, то же 4-е изд., 1931.

Писатель и книга. Очерк текстологии. Л., 1928; то же  
2-е изд., 1959.

La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. - "Revue  
des études slaves", t. 8, fasc. 3-4, 1928.

О стихе. Статьи. Л., 1929.

Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л., 1959.

Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

Профессор Б.В.Томашевский - крупнейший пушкинист,  
один из основоположников советской текстологии, большой  
специалист по русско-французским литературным отноше-  
ниям XVIII и XIX веков, блестящий стиховед и теоретик ли-  
тературы. Долгое время преподавал в ЛГУ.

В области теории литературы Б.В.Томашевский преиму-  
щественно занимался вопросами - стиховедения, поэтики  
и стилистики, в каждой из которых его труды остаются  
классическими работами до настоящего времени.

В области стиховедения ему принадлежит оригинальная  
разработка русской метрики (книга 1923 г.). Большое ко-  
личество работ по конкретному описанию стихотворных раз-  
меров вошло в книгу "О стихе", где, в частности, напеча-  
таны классические стиховедческие исследования, построен-

ные на широком статистическом обследовании большого материала о четырехстопном и пятистопном ямбе Пушкина, статья о ритме прозы и ценные общие работы "Проблема стихотворного ритма" и "Стих и ритм". Поздние работы вошли в его сборник "Стих и язык" и систематически отражены в университетском курсе "Стилистика и стихосложение", до сих пор наиболее полном и авторитетном издании такого рода.

В сфере поэтики Б.В.Томашевскому принадлежит как общий курс "Теория литературы. Поэтика" (во многих отношениях незаменимый до сих пор, в частности, по вопросам тематики, композиции, мотивировки), так и ряд конкретных анализов, например, структуры ленинских тезисов. Много ценных описаний конкретных произведений содержится в исторических работах о Пушкине, Грибоедове и др. писателях.

Наиболее полное представление о стиховедческой концепции Б.В.Томашевского по стилистике дают его посмертно опубликованные труды "Стих и язык" (где перепечатаны публикации разных лет) и "Стилистика и стихосложение".

В свое время Б.В.Томашевский отрецензировал почти все значительные работы современников по теории литературы и стиховедению (книги Брюсова, Якобсона, Шкловского, Жирмунского, Эйхенбаума, Шенгели, Тынянова, Тимофеева, Унбегауна).

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЫНЯНОВ  
(6(18).X.1894 - 20.XII.1943)

Библиография работ: Ю.Н.Тынянов. - В кн: Русские советские писатели-прозаики. Биобиблиографический указатель. Т. 5. М., 1968.

Юрий Тынянов. Писатель и ученый. М., 1966 (ЖЭЛ).



### Основные работы по теории литературы:

- Достоевский и Гоголь (к теории пародии). Пг., 1921.  
Проблема стихотворного языка. Л., 1924.  
Об основах кино. — В кн.: Поэтика и кино. М.—Л., 1927.  
Проблемы изучения литературы и языка (в соавторстве с Р.О. Якобсоном). — "Новый Леф", 1928, 12.  
Архаисты и новаторы. Л., 1929.  
Проблема стихотворного языка. — Статьи. М., 1965.  
Пушкин и его современники. М., 1968.  
О композиции "Евгения Онегина". — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975.

Ю.Н.Тынянов — одна из определяющих фигур развития теории и истории литературы в XX в. В небольшом количестве работ ( в основном, вошедших в его сборник "Архаисты и новаторы"), прежде всего в статьях "Литературный факт" и "О литературной эволюции", и книге "Проблема стихотворного языка", выявил ряд принципиальных особенностей природы языка литературы, принципов построения художественного произведения и принципов развития литературы.

Ю.Н.Тынянов, как и большинство других представителей, т.н. формального метода, окончил Петербургский университет, занимался в знаменитом семинарии С.А.Венгерова, из которого вышли наиболее известные представители ОПОЯЗ'а. После окончания университета в 1918 г. был оставлен при университете. С 1921 г. по 1930 г. был действительным членом и профессором Института истории искусства, где воспитал много талантливой научной молодежи. С 1925 г. выступает как автор исторических романов. В 20—30 гг. работает в области кинематографии, прежде всего, как сценарист и теоретик. В последние годы жизни занимался преимущественно научно-художественной деятельностью.

В сфере теоретического литературоведения с именем Тынянова обычно связывается разработка вопросов семан-

тики стихотворного языка (разработка концепции конструктивных факторов стиха, доминанты, принципа тесноты стихового ряда, эквивалентов стиха, роли ритма как фактора семантики и многих других) и общей концепции эволюции литературы (разработка проблемы динамики литературного факта, конструктивного принципа литературной эволюции и т.д.). Значительная часть теоретических высказываний Ю.Н.Тынянова приведена нами в словаре, приложенном к данной книге.

ВИКТОР БОРИСОВИЧ ШКЛОВСКИЙ

(р. 12.(24).1.1893)

Библиография трудов: В.Б.Шкловский. — В кн.: Русские советские писатели-прозаики. Т.6, ч.1.М., 1969.

#### Основные работы по теории литературы:

Воскрешение слова. Пб., 1914.

О поэзии и заумном языке. — В кн.: Поэтика. Пг., 1916.

Развертывание сюжета. Пг., 1921.

"Тристрам Шенди" Стерна и теория романа. Пг., 1921.

Рованов. Пг., 1921.

Литература и кинематограф. Берлин, 1923.

О теории прозы. М., 1925, Изд. 2-е, М., 1929.

В защиту социологического метода. — "Новый Леф", 1927, 3.

Материал и стиль в романе Л.Н.Толстого "Война и мир". М., 1928.

Памятник научной ошибке. — "Литературная газета", 1930, 27 января.

Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, изд. 2-е, 1961.

За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965.

Повести о прозе. Т.1-2. М., 1966,

Тетива. О несходстве сходного. М., 1970.  
Собрание сочинений в трех томах. М., 1973 -1974.

В.Б.Шкловский – крупнейший теоретик прозы первого этапа развития русского формального метода. Учился на филологическом факультете в Петроградском университете. Первые работы появляются в 1914 г. Иногда с них ведут начало истории формального метода. Основные работы по теории прозы объединены в сборник статей "О теории прозы". В 1920 г. работал на должности профессора Института истории искусств, читал лекции в Литературном институте. Активно сотрудничал в кинематографе, как теоретик и сценарист.

В области общей теории искусства и теории прозы с именем В.Б.Шкловского, обычно связывается разработка концепции остранения (см. словарь), теория автоматизации литературного материала, разработка принципов анализа сюжета и композиции. Основной пафос исследований Шкловского состоял в "технологическом" подходе – синхроническом анализе имманентной структуры художественного произведения. С этим связана его концепция искусства как приема, т.е. способа построения художественного произведения. Рассмотрение проблемы, "как сделано" то или иное произведение, на время заслонило исследование семантики текста. Исследования синтактики художественного текста принесли В.Б.Шкловскому мировую славу. В этом отношении он выступает как непосредственный предшественник В.Я. Проппа.

В 1930 г. Шкловский резко отошел от прежних позиций, опубликовал самокритическую статью в "Литературной газете" (27.1.1930). В дальнейшем не раз выступал как критик формального метода и своего научного наследия этого времени. Опубликовал мемуары об ОПОЯЗ'е и отдельных представителях формального метода.

БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ЭЙХЕНБАУМ  
(4.(16).X.1886 - 24.XI.1959)

Библиография работ: Ю.Бережнова. Библиография работ Б. М.Эйхенбаума о поэзии. - В кн.: Б.Эйхенбаум. О поэзии. Л.,1969 (128 кн.).  
Р.О.Якобсон. Борис Михайлович Эйхенбаум. - "International Journal of Slavic Linguistics and Poetics", VI, p.160-167.

Основные работы по теории литературы:

Поэтика Державина. - "Аполлон", 1916, 8.  
Как сделана "Шинель" Гоголя. - "Поэтика". Пг., 1919.  
Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922.  
Молодой Толстой. Пг. - Берлин, 1922.  
Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923.  
Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.  
Вокруг вопроса о формалистах. - "Печать и литература", 1924, 5.  
Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924.  
О.Генри и теория новеллы. - "Звезда", 1925, 6.  
Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927.  
Проблемы киностилистики. - В кн.: Поэтика кино. М. - Л., 1927.  
Литература и писатель. - "Звезда", 1927, 5.  
Литература и литературный быт. - "На литературном посту", 1927, 9.  
Мой современник. Л., 1929.  
О поэзии. Л., 1969.  
О прозе. Л., 1969.  
Поэзия и проза. - "Труды по знаковым системам". У. Тарту, 1971.

Один из наиболее плодотворных представителей советского литературоведения. Историк и теоретик литературы,



блестящий эссеист и художественный критик. Окончил Петербургский университет в 1912 г., опубликовав к этому времени несколько существенных работ. С 1918 по 1949 г. преподавал в Ленинградском университете. Автор более 300 работ.

По словам Б.М.Эйхенбаума (1922 г.): "Из революции Россия выйдет с новой наукой о художественном слове, — это несомненно". Ему самому суждено было стать застрельщиком и лидером новой науки. Уже в самых ранних работах была осознана необходимость методологической рефлексии над литературой ("Если истории литературы принадлежит будущее, то оно определится только тогда, когда для исследователей станет несомненной необходимостью философского отношения к своей науке"). Этот первый этап своей научной деятельности он сам определял как ориентацию на "гносеологически обоснованную эстетику". Переход на новые научные позиции знаменует статья "Как сделана "Шинель" Гоголя", которая ориентируется на "эстетику морфологическую". Развитие современной ему науки о литературе он характеризовал такими словами: "Не "от содержания к форме", а от скептического и беспринципного "объективизма" к уяснению основных вопросов поэтики — таково органическое движение современной филологии".

В научном творчестве Б.М.Эйхенбаума проблемы истории и теории переплетаются самым тесным образом. Среди общих принципов, выработанных в рамках морфологического метода, Б.М. Эйхенбауму принадлежит честь разработки учения о доминанте, проблем мелодики стиха, введение понятия сказа как специфического вида повествования, разработка проблем взаимосвязи литературы и окружения (второго ряда "быта").

На долю Б.М.Эйхенбаума выпала и роль "официального" теоретика группы: ему принадлежит наиболее компактное изложение "теории формального метода", которое мы, к сожалению, не смогли включить в данную хрестоматию; он был, как правило, представителем формалистов на всех важных

диспутах и дискуссиях.

Основной интерес в области истории был связан у Б.М. Эйхенбаума с творчеством Л.Н.Толстого и М.Ю.Лермонтова, которым было посвящено несколько монографий.

## РОМАН ОСИПОВИЧ ЯКОБСОН

(р. 11(23).X.1896)

Библиография работ: Roman Jakobeon. A Bibliography of his Writings. The Hague-Paris, 1971.

Сочинения: Selected Writings.V.I, 2 ed., The Hague-Paris, 1971, V.II - The Hague-Paris, 1971, V.IV - The Hague-Paris, 1966.

Основные работы по теории литературы:

Новейшая русская поэзия. набросок первый. Виктор Хлебников. Прага. 1921.

Славянская филология в России за годы войны и революции (совместно с П.Г.Богатыревым). Берлин, 1923.

Брюсовская стихология и наука о стихе. - "Научные известия", 1922, П.

О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.

Проблемы изучения литературы и языка (совместно с Ю.Н. Тыняновым). - "Новый Леф", 1928, 12.

Фольклор, как особая форма творчества (совместно с П.Г. Богатыревым). - Перепечатано в кн.: П.Г.Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения (совместно с П.Г.Богатыревым) - "Lud slowiański", t.II, zeszyt.2, В.Кракów, 1931, (перепечатано в IV т. сочинений).

Поэзия грамматики и грамматика поэзии. - В кн.: Poetics. Poetyka. Poetika. Warszawa, 1961.

О художественном реализме. Readings in Russian Poetics, - "Michigan Slavic Papers", 1962.

К вопросу о зрительных и слуховых знаках. - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Лингвистика и поэтика. — В кн.: Структурализм: "за" и "против". М., 1975.

"Кошки" Шарля Бодлера (совместно с К. Леви-Строссом). — В кн.: "Структурализм": "за" и "против". М. 1975.

Основные работы по поэтике изданы на французском языке: *Questions de poétique*. Paris, 1971.

Выдающийся современный филолог и семиотик. Один из основателей Московского, Пражского и Нью-Йоркского лингвистического кружков.

Вклад Р.О. Якобсона в различные области филологии трудно переоценить.

В 1914 г. Р.О. Якобсон окончил Лазаревский институт восточных языков, а в 1918 — Московский университет. Преподавал в различных учебных заведениях Москвы, Брно, Копенгагена, Осло, Упсалы, Нью-Йорка. В настоящее время Samuel Hazzard Cross Professor славянских языков, литератур и общей лингвистики в Гарвардском университете и Institute Professor Массачусетского технологического института, выступает с чтением лекций во многих университетах мира.

Общую характеристику научной деятельности Р.О. Якобсона см. в статье В.Н. Топорова в "Краткой литературной энциклопедии", Т.8, М., 1975.

БОРИС ИСААКОВИЧ ЯРХО

(14(26).III.1889 — 3.V.1942 )

Основные работы по теории литературы:

Границы научного литературоведения — "Искусство", 1925, 2; 1927, 1.

Дни Роланд. Л., 1926.

Простейшие основания формального анализа. — В кн.: *Agnetica*. I. М., 1927.

Метрический справочник к стихотворениям Пушкина (сов-

местно с Н. Лапшиной и И. Романовичем). М.-Л., 1934.  
Методология точного литературоведения ( набросок плана). <Отрывки>. - "Труды по знаковым системам". 1У. Тарту, 1969 (публикация М.Л. Гаспарова).  
О нем: М.Л. Гаспаров. Работы Б.И. Ярхо по теории литературы. - Там же.

Среди блестящей плеяды теоретиков литературы 20-30-ых годов работы Б.И. Ярхо выделяются не только активным методологическим интересом, но и удивительно систематическим характером - он не только был "генератором" новых идей, но систематически и последовательно разрабатывал их, привлекая для анализа исключительно широкий материал европейского фольклора и литературы. Исходные положения и общая схема построений Б.И. Ярхо полно раскрыта М.Л. Гаспаровым в указанной статье. Нам бы хотелось особенно подчеркнуть методологическую направленность его исследований, что существенно отличает его от многих современников-теоретиков. Методологические достижения обобщены самим Б.И. Ярхо в обширном исследовании "Методология точного литературоведения", которое пока опубликовано лишь в отрывках.

Методологический характер исследований проявился не только в его поздних работах и не только в специальных методологических исследованиях ("Простейшие основания..", "Границы научного литературоведения"), но - и это особенно интересно - в его исторических работах. Так, историческое исследование "Юный Роланд" до сегодняшнего дня остается чуть ли не единственным опытом методолого-исторического исследования литературы. Автор выдвигает гипотезу, эксплицитно представляет план решения (гл. "Ход решения"), проводит само исследование и, наконец, заканчивает анализом полученных результатов. В этом отношении представление материала и способ обращения с



ним скорее напоминает современную естественнонаучную работу, чем традиционное литературоведческое исследование, даже по теории литературы. Но такое обращение с материалом, такая форма построения работы не является чем-то внешним для Б.И.Ярхо. В итоговой работе "Методологии точного литературоведения" ставится целый ряд новых и теоретических, и методологических вопросов. При этом, для него важны оба аспекта – и методология", и "точное". Точность была одной из генеральных линий научной работы Б.И.Ярхо ( "квантификация эстетического впечатления – в этом пафос всей теоретико-литературной работы" – М.А.Гаспаров ). И на этом пути ему удалось достигнуть весьма существенных успехов, причем не только в стиховедении, где применение статистических методов становится уже традиционным, но и в сфере истории литературы – например, статистическом подтверждении волнообразной смены художественных стилей, определении места автора в культурной динамике ( т.е. выявлению его места в структуре художественных стилей эпохи ) и т.п. Стремление к точности привело Б.И.Ярхо к формулировке многих нетрадиционных вопросов историко-литературного исследования. Значение его работ велико, хотя ещё и не до конца осознанно.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

От составителя .....	3
Морфологический (формальный) метод — историко-библио- графическая справка .....	5

### I

Б.М.Эйхенбаум. Вокруг вопроса о "формалистах" .....	15
Б.В.Томашевский. Формальный метод .....	27
О.М.Брик. Т.н. "формальный метод" .....	37
Г.О.Винокур. Поэтика. Лингвистика. Социология (методо- логическая справка) .....	40
Д.Н.Тынянов, Р.О.Якобсон. Проблемы научения языка и литературы .....	53

### II

Р.О.Якобсон. Доминанта .....	56
Б.И.Ярхо. Нахождение доминанты в тексте .....	64
Р.О.Якобсон. О художественном реализме .....	66

### III

О.М.Брик. Ритм и синтаксис .....	76
В.Б.Шкловский. Новелла тайн .....	107
В.Я.Пропп. Трансформации волшебной сказки .....	129
Б.В.Томашевский. Сюжетное построение .....	154

### IV

Б.М.Эйхенбаум. Литература и литературный быт .....	183
Г.О.Винокур. Биография как научная проблема .....	194
Г.О.Винокур. О символизме и научной поэтике .....	197

### V

А.В.Багрий. Формальный метод в литературе (библио- графия) .....	200
1) В.М.Жирмунский. Задачи поэтики .....	200
2) А.А.Смирнов. Пути и задачи науки о литературе..	204

3) Р.О.Якобсон. Новейшая русская поэзия .....	207
4) О.М.Брик. Звуковые повторы .....	212
5) В.М.Жирмунский. Композиция лирических стихотворений .....	215
6) Р.О.Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским .....	220
7) А.Л.Слонимский. Техника комического у Гоголя..	222
8) Б.М.Эйхенбаум. Молодой Толстой .....	228
9) В.В.Гиппиус. О композиции тургеневских романов	232
10) В.В.Виноградов. Сижет и архитектоника романа Достоевского "Бедные люди" в связи с вопросом о повтике "натуральной школы" ....	234
11) Д.Н.Тынянов. Достоевский и Гоголь .....	237
12) В.В.Виноградов. О символизме А.Ахматовой .....	238

# У1

Определение некоторых основных понятий (материалы к словарию .....	243
Био-библиографические справки об авторах .....	301

ХРЕСТОМАТИЯ ПО ТЕОРЕТИЧЕСКОМУ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ I.  
Издание подготовил Игорь Ч е р н о в. На русском  
языке. Тартуский государственный университет. ЭССР,  
г. Тарту, ул. Оликооли, 18. Ответственный редактор  
З. Минц. Сдано в печать 16/01 1976. Бумага рота-  
торная 30x42 1/4. Печ. листов 20,0 (условных 18,6).  
Учетно-издат. листов 17,14. Тираж 800. МВ 00616.  
Типография ТТУ, ЭССР, г. Тарту, ул. Пялсони, 14.  
Зак. № 1507. Цена 60 коп.